



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Título:
HOMO VERRES.

Autor/a: Iván Correa Calvo
Tutor/a: Víctor Zarza

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Estrategias de identidad: cuerpo, memoria y lugar en la creación artística contemporánea.
Departamento Dibujo II.

Convocatoria: Junio.
Año: 2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

HOMO VERRES.

Autor/a: Iván Correa Calvo

Tutor/a: Víctor Zarza

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Estrategias de identidad: cuerpo, memoria y lugar en la creación artística contemporánea.

Departamento Dibujo II.

Convocatoria: Junio.

Año: 2011

Resumen

Homo Verres es una serie de fotografías digitales de carácter surrealista. En esta serie de autorretratos Iván Correa crea una iconografía muy personal, en la que la sensación de inquietud, misterio y tensión está muy presente. Esta obra trata problemáticas tan diversas como la naturaleza violenta e instintiva del ser humano, el inconsciente, el concepto del doble y lo siniestro.

El impacto de la imagen se centra principalmente en la inquietud que genera la máscara de cerdo del protagonista. La fuerza sugestiva de la máscara como elemento artístico nos transporta a un tiempo prehistórico, regresando, a los orígenes de la humanidad; en un prodigioso viaje que nos llevará a un lugar mítico donde, durante algún tiempo, se dieron ciertos modos de vivir que el hombre ha perdido para siempre. En este viaje las localizaciones tienen gran importancia, pudiéndonos encontrar con pozos, extraños conductos, bosques irreales, etc...

Con las máscaras, el artista le da un punto de teatralidad a la obra. La máscara envuelve al espectador en un juego de identidades aparentemente inocente, infantil, pero este juego choca fuertemente con el sentido de algunas imágenes. Muy inspirado por el cine de David Lynch, Iván crea una compleja narración críptica. Cuando enlaza imágenes aparentemente inconexas, lo que hace es obligar al espectador a situarse en otro nivel de comprensión, otro estado diferente al requerido en una narración convencional. El tratamiento digital de la imagen es uno de las claves de la obra; pero a su vez, la tradición pictórica está muy presente en las mismas, pudiéndose observarse claros guiños a artistas como El Bosco, Goya o Max Ernst. El objetivo principal de la obra es crear la inquietante extrañeza en el espectador, introduciéndole en un mundo onírico en el que podrá reflexionar sobre los conceptos antes citados.

Palabras Clave: Autorretrato, mitología, máscara, naturaleza, violencia, fotografía pictoralista.

Abstract

Homo Verres is a series of digital photographs with a surrealistic effect. In these self-portraits, Ivan Correa creates a very personal iconography, in which the feeling of restlessness, mystery and tension stands out. This work deals with a wide variety of difficulties such as the violent and instinctive nature of the human being, the double, the unconscious, and the concept of double and the uncanny.

The impact of the image focuses on the concern that the pig mask of the main character generates. The suggestive strength of the mask as an artistic element takes us to a prehistoric era when the origins of humanity begin, in a phenomenal journey that will take us to a mythical place where certain ways of life took place, and that the human being has lost forever. In this journey, the setting is very important, where common elements such as wells, bizarre tubes, unreal woods and so on can be seen.

The artist uses the masks as a device for the sense of theatre. The mask involves the spectator in an identity game that at first sight looks like innocent and childish but that strongly conflicts with the meaning of some of the photographs. Deeply influenced by the cinema of David Lynch, Ivan creates a complex cryptic narration. When he links these photographs, apparently incoherent, he makes the spectator place himself in another dimension, a different state different from the expected in a conventional narration. The digital treatment of the photographs is one of the keys of this work but, at the same time, the pictorial tradition is present in those, so that clear influences from El Bosco, Goya or Max Erns can be observed. The aim of this work is to represent the restlessness astonishment of the spectator, introducing him into an oniric world in which he will be able to reflect about some of the concepts cited above.

Key Words: Self-portrait, mythology, mask, nature, violence, pictorialist photography.

Índice

1. Introducción.....	2
2. Trabajos anteriores.....	5
3. Desarrollo del proyecto	
3.1. Creando una mitología personal	
3.1.1. Los personajes	
3.1.2. La desposesión de la identidad. El ser esquizoide.	
3.1.3. Localizaciones o el espacio como personaje	
4. Lo siniestro. Lo oculto.....	49
4.1. Inventario de motivos siniestros	
4.2. Conectando con artistas del pasado	
5. Referentes artísticos y cinematográficos.....	55
6. Belleza de la histeria.....	65
6.1. El impacto visual o la sorpresa	
6.2. El cuerpo fragmentado o metamorfoseado	
6.3. El dolor	
6.4. Universo onírico	
6.5. Representando lo infinito	
7. El uso de la narración en <i>Homo Verres</i>.....	73
7.1. Acciones ambiguas, lo absurdo	
7.2. El azar objetivo	
7.3. Final trágico. La violencia en <i>Homo Verres</i>	
7.4. Búsqueda de una sensación	
8. Estética de la imagen e influencia de la pintura.....	84
8.1. El círculo. El ojo. El abismo.	
9. Conclusiones.....	87
10. Apéndices.....	89
Apéndice 1: Making off	
Apéndice 2: Video-creaciones <i>Homo Verres</i>	
Apéndice 3: Máscara de silicona	
11. Bibliografía.....	100
Currículo.....	102

1. Introducción

Siempre he centrado mi obra en el dibujo y en el grabado, pero en los dos últimos años he estado trabajando en una serie de fotografías de carácter surrealista llamada *Homo Verres*, serie que presento como Proyecto Fin de Master. En ella, creo una iconografía personal, en la que la sensación de inquietud, misterio y tensión está muy presente. He desarrollado un mundo onírico con una estética original en el que reflexiono sobre la naturaleza violenta e instintiva del ser humano y el concepto de lo siniestro, intentando, mediante escenas de difícil interpretación, conectar imágenes de una de las partes menos accesibles de nuestra mente.

En algunas de las imágenes de la serie *Homo Verres* empleo esquemas compositivos o iconografías que recuerdan pinturas de tema mitológico, o religioso, haciendo dialogar mundos tan distantes en el tiempo como la fotografía digital y la pintura renacentista. El tratamiento digital de la imagen es una de las acciones más decisivas en la realización de este tipo de obra, ya que su aspecto cambia totalmente de la fotografía original. Si se compara con las posibilidades de la pintura, el trabajo con el ordenador brinda una enorme oportunidad para crear nuevas imágenes. En mi opinión, cuando uno se enfrenta al lienzo o al papel, no es tan fácil sorprender con una pincelada; y esta fue una de las razones por las que empecé a centrar mis esfuerzos en la fotografía digital, dejando a un lado el dibujo.

El impacto de mis imágenes se centra principalmente en la inquietud que genera la máscara que lleva el personaje principal, la cual hace que surja un conflicto de identidades, y nos hace reflexionar sobre su desconocido estado psicológico. El uso de la máscara viene precedido por el interés que me produjo una escena muy desconcertante de *“El Resplandor”* (1980) de Stanley Kubrick. Kubrick introduce, sin una razón aparente (aunque parece ser un homenaje al libro de Stephen King), un plano en el que vemos al final de un pasillo, una puerta de un dormitorio entreabierta, por la que se empiezan a distinguir dos personajes gracias a un zoom, un hombre disfrazado de perro u oso (no se sabe a ciencia cierta), arrodillado ante un hombre con esmoquin. Todo esto crea un ambiente misterioso, pero, la máxima sensación de extrañeza se produce cuando este personaje mira a cámara como si hubiera descubierto al espectador. Esta incómoda, siniestra, absurda, confusa, e impactante sensación de incertidumbre es la que busco provocar en el espectador cuando creo mis imágenes. Sin duda, visualmente, el cine me ha influido casi tanto como los artistas que he estudiado durante la licenciatura; pequeñas escenas como esta, se han hecho un hueco en mi memoria, para marcar profundamente mi forma de entender la fotografía y el arte.

En mi obra, intento que la fuerza sugestiva de la máscara como elemento artístico nos transporte a un tiempo prehistórico, regresando a los orígenes de la humanidad. Un prodigioso viaje que nos llevará a un lugar mítico, donde, durante algún tiempo, se dieron ciertos modos de vivir que el hombre ha perdido para siempre. Con las máscaras, obviamente, buscaba darle un punto de teatralidad a las acciones que presento. La máscara nos envuelve en un juego de identidades

aparentemente inocente, infantil, pero este juego choca fuertemente con el sentido de algunas imágenes. Al hacer ese guiño a lo infantil, las imágenes adquieren una sordidez y un impacto mayor.

Cuando enlazo imágenes aparentemente inconexas, lo que hago es obligar al espectador a situarse en otro nivel de comprensión, en otro estado diferente al requerido en una narración convencional. El significado de esta obra responde más a una construcción intuitiva que a un concepto prefijado con alevosía. Con mis imágenes pretendo crear una sensación de extrañeza en el espectador, jugando con una simbología indescifrable. Sensación de que se está ante una obra críptica y que su mensaje es algo muy profundo, como puede pasar con obras como el *Cremaster* (1994-2002) de Matthew Barney. En estas imágenes hay algo que se nos escapa, son escenas ambiguas, (incluso a veces absurdas), nunca estamos seguros de lo que estamos viendo; este sentimiento de extrañeza es lo que le da a las imágenes un encanto especial.



Una de las primeras imágenes de la serie *Homo Verres* # 1 (2009)

La serie *Homo Verres* surgió hace dos años en cuarto de licenciatura, cuando en la asignatura de Fotografía II nos propusieron hacer una serie relacionada con la naturaleza. Después de barajar varias posibilidades, en mi empeño por intentar hacer algo diferente, y que sorprendiera, cree el personaje principal de la serie, un hombre musculado con una careta de cerdo. En las fotografías que presenté se mostraba al personaje posando en un bosque. Las fotografías no eran de demasiada calidad ni tenían una narración compleja; eran poses simples, pero generaban una cierta inquietud. Cuando presente esta serie, no estaba muy seguro

de si lo que estaba haciendo era en realidad algo totalmente absurdo, infantil y sin interés. Estoy seguro de que si esas primeras fotos hubieran recibido alguna dura crítica, me hubiera afectado y no hubiera vuelto a hacerme una sola foto con una máscara; pero decidí que estaba buscando en la dirección correcta. Al año siguiente, en el último curso de la licenciatura, centré la mayor parte de mi tiempo en desarrollar una segunda parte de la serie mucho más completa con este mismo personaje; a su vez, empecé a crear un discurso que ayudo a que surgieran ideas más complejas.

El objetivo principal de mi Proyecto Fin de Máster era seguir trabajando en la serie fotográfica *Homo Verres*, mejorando aspectos técnicos y materializar ideas que no pude realizar en el último curso de la licenciatura, creando nuevas imágenes que aporten una mayor complejidad. Quiero dejar totalmente claro que aunque este es el tercer año de la serie, y tiene una magnitud en cuanto a número de fotografías; la selección que hago para la exposición de mi proyecto ha sido realizada en el 2011, año en el que curso el Master (menos algunas excepciones que consideré fundamentales para la serie).

Otro de los objetivos era mejorar el discurso de la obra, y desarrollar ideas complejas, estudiando textos sobre el surrealismo y la inquietante extrañeza. A su vez, estos textos me sugerían nuevas imágenes para completar la serie y poder darle mayor sentido. También necesitaba profundizar en temas, en los que tenía gran interés, pero en los que nunca me había adentrado. Según investigaba estos temas, empezaba a reconocermme en muchos de los textos que estudiaba; en varias ocasiones, las sensaciones que quería transmitir con mi obra estaban descritas perfectamente.

Por otro lado, algunos de los temas que trato quizás rompen un poco la unión del trabajo o la línea de investigación que se planteaba, pero me parecía muy importante tenerlos presentes para explicar el significado pleno de mi obra. El peligro de tratar estos temas, es que podríamos extendernos en exceso desarrollándolos, por ello, he querido tratarlos escuetamente, contando únicamente las claves que conectan directamente con mi obra.

Para comprender mejor desde qué punto partía, y qué temas he tratado durante los años anteriores; a continuación, explicaré brevemente mis series precedentes más importantes, viendo así, como influyen en mi obra actual.

2. Trabajos Anteriores

En la serie fotográfica *Homo Verres* que presento como Proyecto Fin de Máster trato muchos temas en los que ya había trabajado anteriormente, formando un complejo universo de intereses personales. A lo largo de mi obra gráfica siempre me he interesado por crear imágenes impactantes, en las que presento una violencia latente; son imágenes equivocadas, ambiguas, provocativas, en las que la muerte está muy presente.

Desnudos 2005/2010

En una de mis series de dibujos más importante, (desarrollada durante los cinco años de la licenciatura) trato el tema del desnudo femenino y la percepción. En esta serie, jugaba con las proporciones, la ambigüedad de la carne, la dualidad vida-muerte, el sexo- violencia, y representaba (con un estilo muy personal) a la mujer como objeto. En algunos dibujos intentaba pasar por bello algo totalmente sádico, muy inspirado en las muñecas de Hans Bellmer. Solía utilizar poses clásicas, haciendo dialogar mundos muy alejados en el tiempo: el de la fotografía erótica y el de las pinturas simbolistas. A la hora de tratar el tema de la violencia y el sexo solía recurrir a textos como *“El Erotismo”* y *“Las lágrimas de Eros”* ambos de George Bataille, o a escritos del Marqués de Sade. También reflexionaba sobre como la sociedad empezaba a acostumbrarse a las imágenes de la violencia y cómo esta sobresaturación podría ser peligrosa en mentes poco equilibradas.



Serie Desnudos #3 (2010)

En algunas de las imágenes de *Homo Verres*, este tema está muy presente; se puede intuir que el personaje principal tiene una extraña relación con estas mujeres casi sin vida. Cuando creé el personaje en el 2009, lo presentaba raptando mujeres, recordándonos escenas de faunos y ninfas; pero en este último periodo de la serie, intento mantener este tema en segundo plano, apenas insinuado, ofreciendo al espectador una lectura subyacente al tema principal.

Bestiario Criptozoológico 2009/2011

Esta serie inicialmente fue desarrollada como una colección de aguafuertes y multitud de bocetos en los que estudiaba la morfología de una leyenda rural, el *Chupacabras*. Pero pronto este lenguaje gráfico fue sustituido por el fotográfico, consiguiendo resultados interesantes mediante el fotomontaje (este cambio técnico marcó fuertemente mi forma de trabajar, haciéndome llevar el mundo del dibujo y de la gráfica al campo fotográfico).



Serie Bestiario Criptozoológico # 9 (2011)

En mi *Bestiario Criptozoológico*, creaba híbridos (inspirado en la obra de Joan Fontcuberta) con los que reflexionaba sobre la creación de mitos a partir de imágenes impactantes, haciendo referencia a los bestiarios y los libros de historia natural (este carácter mítico es heredado por *Homo Verres*). También, planteaba una visión del hombre como seria amenaza para la naturaleza, y creaba un discurso sobre la defensa del mundo animal (tema muy presente en *Homo Verres*, aunque de manera también subyacente). Los animales que representaba estaban suspendidos en algún tipo de líquido, intentaba producir cierta inquietud mediante la dualidad movimiento-estatismo, jugando (otra vez), con las proporciones y la percepción. La relación entre estas dos series es tan fuerte, que incluso, en una exposición, presente el *Bestiario* como si fueran animales conseguidos por el cazador de *Homo Verres*, personaje que más adelante presentaré.

***Vigorexia* 2009/2011**

En *Vigorexia*, realizo autorretratos en los que me meto en la piel de los obsesionados por el culto al cuerpo, los vigoréxicos. Creo personajes con diferentes fisionomías, conseguidas gracias a entrenamientos y esquemas de iluminación diferentes. En esta serie reflexiono sobre la locura, investigo sobre individuos que sobrepasan los límites y ponen en peligro su salud, pero lo hago de una forma sarcástica y crítica. A su vez, me pongo a prueba como actor y modelo, aprendiendo sobre poses y gestos. A la hora de crear los personajes estabamuy influenciado por el cine (con películas como *Rocky* (1976) John de G.Avildsen o *The Wrestler* (2008) de Darren Aronofsky) y los artistas de la lucha libre. Estos conocimientos de arte dramático serán aplicados en toda la serie *Homo Verres*, en la que también soy el principal modelo y actor.



Serie *Vigorexia* (2010-2011)

Al ser una obra paralela en el tiempo, la importancia que se le da al cuerpo también está muy presente en *Homo Verres*. Antes de cada sesión fotográfica, debía planificar una semana de entrenamiento, días de secado con dietas especiales e incluso ayunos. Después de todo, si en una fotografía no aparecía un cuerpo digno de un deportista de elite, esta sería descartada. El narcisismo heredado de la serie *Vigorexia*, es uno de los puntos más característicos de mi obra; el gusto por el autorretrato llego a tal punto, que teniendo colaboradores a los que poder hacer yo las fotos con una calidad técnica mucho mayor, finalmente, siempre el colaborador pasaba a ser fotógrafo y yo el modelo principal. Sin duda, el tema del culto al cuerpo le otorga a *Homo Verres* mucha personalidad y otro misterio difícil de resolver para el espectador.



Retrato de Homo Verres dentro de la Serie *Vigorexia* (2011)

Una de las mayores dificultades que planteaba ésta auto exigencia, eran las lesiones que conllevaban un entrenamiento extremo, algunas de las más destacables son: quiste en la palma de la mano, vertebra desplazada, numerosas tendinitis en hombros y trapecios, y serios problemas de espalda. A su vez, estos parones obligados condicionaban la toma de fotografías, ya que algunas lesiones requerían meses de reposo, lo que suponía otro mes más para coger la forma exigida, con el riesgo de recaer.

3. Desarrollo del proyecto

3.1. Creando una mitología personal

El mayor atractivo del proyecto radica en su fascinadora y desconcertante arquitectura simbólica, claramente inspirada en los *Cremaster* (1994-2002) de Matthew Barney. La complejidad de este proyecto me permite enfrentarme a problemáticas consientes e inconscientes; actuando en ciertas ocasiones de forma intuitiva. Esta serie es presentada como la búsqueda de lo intemporal a través de una nueva mitología, la cual requiere un nuevo estilo, el llamado pensamiento en imágenes, donde la sensibilización de lo elemental a través de las imágenes debe proporcionarnos un delicado descubrimiento de lo oculto.

“En algunos casos el personaje revierte a un estado de retraso mental, un tipo de insensibilidad. Como si tuviera un hambre insaciable por conseguir algún tipo de verdad, un significado no específico. No se trata de un signo con una significación que se puede determinar. Flota dentro de cierto tipo de significado relacional, e inespecífico. Sugiere que hay algo inaccesible, que no podemos saber”¹.

El ser humano está solo y aislado, en tanto que cada uno de nosotros formamos parte de un fenómeno único y una única forma de percibir al mundo y a nosotros mismos. El arte surge como una necesidad de romper el aislamiento que contiene a la singularidad del individuo y hace que éste no pueda salir de sí mismo. El arte, por tanto, es el acto de comunicación por el que construimos un puente entre el yo (el artista) y los otros (espectadores), universalizamos y compartimos un pedazo de verdad íntima porque implica trascender el estado de soledad. Quiero que esta serie sea un reflejo de mí mismo, un espejo en el que poder reconocirme y en el que el público pueda comprender en la medida de lo posible, un mundo muy personal, difícil de explicar con palabras. La ambigüedad y la polisemia de todo el entramado de escenas que presento evocan un misterio, algo tan indefinible, inefable, a veces concreto, en otras escurridizo, como la vida en el tiempo y el recuerdo. Breton una vez comentó que los collages surrealistas son “*tajos en el tiempo*” que producen “*ilusiones de reconocimiento verdadero, en los que vidas anteriores, vidas reales y vidas futuras se funden en una sola vida*”.

Habiendo observado que todas las mitologías del pasado se habían transformado en fábulas en la medida en que la gente dejaba de creer en ellas, formulé la idea de invertir el proceso, elaborando unas imágenes que se presentarían como mitología. Naturalmente, una mitología de lo personal. La intención de dicha mitología no es

¹ MCCARTHY, Paul. Declaraciones en Web de DDOOSS (Asociación de amigos del arte y la cultura de Valladolid). (v.bibl)

mistificar los acontecimientos de mí vida, sino revelar lo maravilloso en la existencia cotidiana. Lo maravilloso según Aragon es la “*erupción de contradicciones en lo real*”, una realidad que oculta tales contradicciones. Continuamente la fotografía directa se ve imposibilitada de penetrar en el blindaje de lo real; utilizo el fotomontaje como una forma de ver la realidad con rayos X, es la única forma de hacer ver al espectador lo absurdo, de conseguir que dos niveles de existencia coincidan en un mismo espacio. Esto es lo que yo llamo autentico realismo.²



Una de las primeras imágenes de la serie *Homo Verres* # 4 (2009)

“Comienza el delirio interpretativo cuando al hombre, inadvertido, lo sorprende un miedo repentino en la selva de los símbolos”.³ Este tipo de delirio que señalaba André Breton en “*El amor loco*” (1937) es el que abordaría a todos los ciclistas que de repente se toparan conmigo y mi máscara realizando las fotografías en medio del bosque.

Normalmente sólo fotografiamos situaciones agradables entendidas como excepciones de la cotidianidad, para reforzar la felicidad de estos momentos. Para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte. Como dice Joan Fontcuberta: “*fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal.*” Documentamos nuestra vida, pero en el fondo esa documentación, no es más que la creación de un cierto fantasma, la construcción de unas ilusiones. Se fotografian ciertas parcelas de la vida (sobre todo celebraciones), pero los momentos tristes

² FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad.* (v.bibl.) p.156

³ BRETON, André, *El amor loco.* (v.bibl.) p. 35

nunca son fotografiados, los entierros no se fotografian. Da la sensación de que fotografiar es una forma de manipular, de ocultar lo que no queremos ver. “*La fotografía muchas veces parece exaltar la ceguera, fotografiamos unas cosas para no ver otras*”.⁴ Por el contrario yo, con mi serie, intento crear una mitología que muestre lo que se oculta en el fondo de nuestro inconsciente. A veces represento escenas violentas, otras incómodas y algunas inclasificables, pero nunca felices.

Por otro lado, “*la fotografía no es un arte sino un combate contra el tiempo*”; la máquina del tiempo no era el artilugio que soñó H.G.Wells, ni tan si quiera el misterioso mecanismo del reloj, sino la cámara fotográfica. La fotografía, es ese “*espejo memoria*” (como se llama al daguerrotipo) que inmoviliza nuestra imagen para siempre; una inmovilización y aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de la muerte.⁵ En las últimas fotografías de mi serie este concepto está muy presente, creando infinidad de autorretratos muertos que juegan con los conceptos de tiempo y de lugar.

*“Norberto Bobbio concluye en su ensayo De senectute (1996): Eres lo que recuerdas. Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento.”*⁶

Es posible que cuando tenga una edad avanzada, si tuviera problemas de memoria; al ver esta serie, me preguntaré porqué aparecía en esas extrañas fotografías y quienes eran esos extraños personajes. Llegando incluso a pensar que esas escenas fueron ciertas. Con estas fotografías creo un *doble de alma inmortal*, un asegurador de la supervivencia, un siniestro mensajero de la muerte. En toda la historia del arte los artistas han mezclado el sexo, la sangre y la muerte para transfigurar estas materias eternas en pinturas magníficas que nos permiten esperar la muerte manteniéndola a cierta distancia (antes de que por fin venga a buscarnos).⁷

*“El repetir, una y otra vez, los mismos objetos, de un modo un tanto compulsivo, dota de validez a lo que estamos haciendo, hace que las obras traspasen el espacio de la ficción y se conviertan en algo físico, real.”*⁸

Después de unos años trabajando en esta mitología, poco a poco y sin darme cuenta empecé a sentirme como si hubiera caído en una trampa. Me dedicaba con

⁴ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad.* (v.bibl) p.59

⁵ *Ibidem* p.29

⁶ *Ibidem* p.56

⁷ DE DIEGO, Estrella (et al.). *Revista de occidente. N° 201. La hora de los monstruos.* (v.bibl) p.46

⁸ G. CORTÉS, J.M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte.* (v.bibl) p.132

pasión a algo que al mismo tiempo me provocaba una resistencia creciente. Cuantas más notas tomaba sobre mis ideas, más desconcertado me sentía respecto a qué hacer con ellas. Me hundía en la obra como en una ciénaga. Cada vez que miraba las fotografías, afloraban al instante sensaciones contradictorias que no sólo me impedían disfrutar de la obra, sino que también hacían incomprensibles mis propios sentimientos. Me iba adentrando en un túnel, y cuanto mayor era la oscuridad, más desconcertado me sentía. Esto quería decir que estaba logrando mi objetivo, el sentimiento de pérdida, como cuando se intenta recordar un sueño.

El individuo no es suma de sus impresiones generales, es la suma de sus impresiones singulares. Se crea en nosotros misterios familiares que se designan en raros símbolos. (...) La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad. La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa al espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión.⁹

Los sueños cobran mucha importancia en esta mitología, siempre fuerzan los límites de la existencia racional. Hoy tendemos a confiar exclusivamente en lo racional, de modo que esos límites nos parecen tabúes. Los sueños echan por tierra los tabúes. Creo que es necesario perseguir esas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, esas imágenes cargadas de una materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación y la creación.

“Cuanto más ilustrados nos consideramos, más tabúes nos rodean, y el más sólido de ellos es que no debemos admitir que nos hemos rodeado de tabúes. Aún cuando se trate del más inocente de los sueños, su simple apariencia constituye una amenaza para las murallas defensivas del mundo de la vigilia. Así, subrepticamente, lleva al interior de las murallas aquello que la civilización actual trata de excluir. (...) Dado que el sueño nos sumerge en un mundo donde se pierde toda decisión, resolución o voluntad, no puedo decir que “yo he soñado”; debería decir que “he tenido un sueño”, o que “se me hizo soñar”, a instancias de un poder desconocido, independiente de mi yo consciente.¹⁰

⁹ BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*. (v.bibl) p.31

¹⁰ F.FÖLDÉNY, Laszlo, *Goya y el abismo del alma*. (v.biblib.) p.23

3.1.1. Los personajes

En esta serie de fotografías aparecen seres que concibo como psicológicamente inestables, la inexpresividad de la máscara no nos dejará descubrir su estado anímico. Desconocer esto nos creará desconcierto, parecerá como si en algún momento fueran a estallar en actos inverosímiles. La creación de personajes tiene mucha importancia en mi obra, y el proceso creativo tiene cierta similitud con el que siguen ciertos los novelistas o directores de cine.

Es el hombre, en su condición y constitución como sujeto, lo que está en juego radicalmente en *Homo Verres*. Esta serie es una versión actual del mito trágico y fundacional de la constitución del sujeto. Contra lo que piensa la filosofía desde Fichte hasta Sartre, el sujeto no se constituye desde sí, desde un acto originario y fundador en el que el yo se establece como yo ante sí, ante su consciencia-no-tética, sino que se halla armado y estructurado desde y a partir de un principio fundacional que le precede, que le es externo y lo inscribe en un orden generacional, a modo de secuencia, sintagma o rol prescrito por un Autor que queda fuera de la presentación. El sujeto es pasional, no activo y fundacional: es efecto y no causa, producto y no productor, efectuado y no activo; en él se inscriben viejas, oscuras pasiones, culpas, euménides vividas, sufridas y deseadas por series precedentes de padres y antepasados: es, pues, el ligero vendaval que produce la agitación de la puerta abierta del pasado.¹¹

Homo Verres

Homo Verres (Hombre Cerdo en latín) es el personaje principal y el que da nombre a la serie, es un hombre musculado con una máscara de cerdo. Aquí aparece el primer elemento intrigante de la serie; el espectador puede hacer dos lecturas muy diferentes de este personaje: o se está representando un híbrido como los que aparecen en la *Isla del Dr. Moreau* (1896) escrita por H.G.Wells (pero con unos medios mucho más rudimentarios, descuidando la ficción), o simplemente es un hombre con una máscara para ocultar su rostro (algo que no deja de ser inquietante, por el ambiente en el que se presenta, pudiéndonos recordar muchos asesinos enmascarados de la historia del cine). Se trata de una máscara que genera ambigüedad; no es un artículo de calidad, pero en ocasiones, se integra perfectamente con la anatomía y tono de piel del personaje; y en otras, se aprecia claramente el corte del látex, la mala posición o incluso el pelo del que está debajo. Esta ambigüedad nos puede recordar a la que generaba el impactante disfraz de conejo de la película *Donnie Darko* (2001) de Richard Kelly.

En el cine de terror la máscara de cerdo ha sido utilizada en varios films: *Motel Hell* (1980) de Kevin Konnor, *Steel Trap* (2007) de Luis Cámara, *The Butcher* (2006) de Edward Gorsuch, *Saw* (2004) de James Wan o *Madison County* (2011) de Eric

¹¹ TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. (v.bibl.) p. 118

England. Pero he de decir que ninguna de ellas me inspiró en la elección de la máscara, fue un vago recuerdo de la infancia, no sé si era una película o un sueño.

Por otro lado, para los surrealistas la transformación en animal es muy común en su repertorio de imágenes. Para aquellos cercanos a Breton, los híbridos eran una redefinición de lo humano en términos de la sexualidad y el inconsciente. Para los cercanos a Bataille promueven una redefinición de lo humano, en términos de lo sórdido y lo heterogéneo. Creé el personaje Homo Verres pensando más en la visión bretoniana, pero también, en lo irracional y el espíritu violento del ser humano (tema que trataré más adelante haciendo referencia a textos de George Bataille). A su vez, este personaje es un alter ego de mi mismo, en el cual me reconozco, por ello no dejo que nadie interprete este personaje. En él coexisten, en contradicción no resuelta, belleza y fealdad; lo concibo como la parte oscura que todo hombre tiene e intenta esconder.

El hombre sigue teniendo algo de animal. Sin embargo, una de las críticas más severas que se le puede hacer a alguien es tacharlo de animal. En cambio, para los indígenas australianos lo hiriente era decir de alguien que no tiene ni rastro de animal. Para nosotros, lo animal es el punto extremo de lo humano. En cambio, para los indígenas lo humano era el punto extremo de lo animal. A nuestro modo de ver, el animal latente en el hombre es puro horror. *Esto sucedió cuando los animales aún eran hombres.* Con estas palabras solían iniciarse los mitos los aborígenes australianos. Se mostraban susceptibles a los milagros: en vez de creer que el hombre provenía del mundo animal, consideraban que los animales provenían del hombre. (...) creo que quien es capaz de ver en el animal lo que este comparte con el hombre también tendrá una imagen bien distinta a la imagen actual del hombre.¹²

El uso de la máscara es, obviamente, muy importante en mi serie; para comprender algunas claves analizaremos cómo la han utilizado algunos artistas como Bruce Nauman. Nauman ha creado un conjunto de obras donde las personas son disfrazadas, escondidas y metamorfoseadas; en las que se sirve de máscaras para cuestionar la identidad del ser humano, reinventarla y dar una visión plural de su existencia. Su objetivo es alcanzar la cognoscibilidad de uno mismo. Intento, un tanto vano, que le acerca a la obra de Samuel Beckett. Los personajes de Beckett no tienen una clara identidad, sus novelas se desarrollan en torno a la búsqueda, estrecha e infatigable, de un yo. Se busca una personalidad perdida, que equivale a un paraíso o a un infierno. Pero se sabe que es una búsqueda inútil, se conoce que lo que se escapa ahora se seguirá escapando, nadie conseguirá nada. En este tipo de obras la experiencia humana adquiere un claro carácter circular. En las obras de Bruce Nauman como en mi obra, la máscara no oculta nada, sino que manifiesta y revela lo invisible. Se convierte en un modo de presentar la ausencia, con un fuerte poder simbólico. La máscara es un agente de metamorfosis y su efecto es imprevisible, muestra la amenaza de cambios súbitos.

En *Arte maquillaje* (1967-68) Nauman se pintó el rostro para enmascarar y difuminar su identidad. Dejando abierta la cuestión de qué es lo que se desvela,

¹² F.FÖLDÉNY, Laszlo, *Goya y el abismo del alma*. (v.biblib.) p.218

qué es lo que se oculta y que es lo que se protege, Nauman señala diferentes variantes sobre el disimulo de la identidad, el aislamiento del mundo exterior y la desnudez personal. Como dice Emmanuel Lévinas la palabra rostro hace referencia, inmediata, a la presencia; pero, no debemos confundir presencia y representación. Una representación se convierte en sustituto de la presencia en lugar de quedar como lo que realmente es: una ausencia de la presencia. Los rostros enmascarados de Nauman hacen referencia a la perdida, a la desaparición; nos comunican que algo ha sido destruido. Sus obras pueden ser entendidas como vestigios o ruinas, como un esfuerzo por destruir el rostro en tanto que singularidad, en tanto que alteridad. El rostro es un campo de conflictos que se presta a fines paradójicos, como identificador; o como alteridad, desidentificador. Los rostros de Nauman se abren ante el espectador como un pozo de inquietudes, conflictos y síntomas; como un campo de violentos acontecimientos.¹³

*“El rostro humano no ha encontrado todavía su cara (...), lo que quiere decir que la cara humana, tal como ella es, se busca todavía con ojos, nariz, una boca y dos cavidades auriculares.”*¹⁴ Antonin Artaud.

El rostro, como dice Georges Didi-Huberman, es una gramática del inconsciente que hace referencia a lo otro del rostro, es decir, que subvierte la visibilidad de la cara, su identificación visible. Para Huberman, el rostro hace referencia a lo demoníaco (a la animalidad) y a la máscara (lugar de una temporalidad simbólica), como espacio transformado por el otro y de transformación por el otro. Para Nauman el rostro parece ser, el lugar de la simulación de la verdad, la superficie donde se inscriben rasgos, marcas, manchas y colores que, conjuntadas en cierto orden, componen la ficción del ser y el parecer.

*“Para el hombre que se interroga sobre su identidad, el rostro que contempla en el espejo es frágil, es una metamorfosis que corre pareja con el tiempo. Es en esta ambivalencia entre una imagen de sí mismo, en parte inconsciente, estable en el curso de la vida, y la apariencia que se muestra, sumida en las circunstancias concretas, donde nace el sentimiento de una extraña inquietud de que algo de sí mismo se escapa. A menudo, surge la angustia de que el rostro oculta un mundo, a la vez próximo e inaccesible. El abismo que se abre como destrucción del sentimiento de identidad.”*¹⁵

Nauman está impulsado por esa dificultad de parecerse a sí mismo; por la imposibilidad de reconocerse en una sola figura, en cada obra es él y el otro. La búsqueda de la identidad y la amenaza de la auto exposición, la tensión que se

¹³ G. CORTÉS, J.M., “El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte”. (v.bibl.) p.148

¹⁴ ARTAUD, Antonin (cit en) G. CORTÉS, J.M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte.* (v.bibl.) p.150

¹⁵ G. CORTÉS, J.M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte.* (v.bibl.) p.151

genera entre lo que se da y se oculta, ha sido una preocupación fundamental en su obra que le ha llevado a trabajar con los payasos. Con la transformación de un ser humano en máscara, en payaso, Nauman pretende sacrificar la individualidad y subrayar la ausencia de sujeto.

*“Estaba interesado en la idea de payaso, en primer lugar porque existe una máscara, y ello lo convierte en una idea abstracta de una persona. No es nadie en particular, es tan sólo una idea de una persona.”*¹⁶

La máscara cubre el rostro y lo hace invisible para representarlo mejor. Cuando alguien se pone una máscara, ésta se convierte en el verdadero rostro. La máscara no oculta nada, manifiesta y revela lo invisible, se convierte en un modo de presentar la ausencia, con un fuerte poder simbólico. En las sociedades occidentales, el principio de identidad se basa, esencialmente en el rostro; deshacerse provisionalmente de él, confunde, propicia el juego, la transferencia de personalidad y la creación de un estado donde todo es posible. La máscara suspende la exigencia moral y crea nuevas posibilidades del ser, hasta ese momento prohibidas o negadas.

*“La máscara introduce con fuerza la relatividad de la identidad actual, habla brutalmente de la precariedad, de lo aleatorio de la condición presente, cuando tantas figuras son posibles. La extrañeza que introduce en el corazón de la familiaridad, el vacío que descubre en el corazón de la evidencia, dotan al sujeto de la sorpresa de ser él mismo, de no ser más que él mismo.”*¹⁷

Las escenas con payaso de Nauman tienen doble sentido: por un lado, nos hablan de la alimentación y extrañamiento social del ser humano (soledad, aislamiento, también planteados en mi obra); por otro, plantean aquello oculto que tras la máscara se ignora y nunca se llega a descubrir (sentido melancólico y trágico de la persona del payaso como metáfora del hombre actual).¹⁸

En el arte contemporáneo hay muchos de artistas que utilizan las mascararas y los híbridos como protagonistas de sus obras. Algunos de los artistas que me han influido para la creación de este personaje han sido:

Jane Alexander, muy inspirada en El Bosco (al igual que yo), nos presenta inquietantes híbridos en localizaciones irreales, sus figuras aparecen desposeídas de sus identidades, asemejándose más a monstruos que a seres humanos. Me interesa especialmente las sensaciones de extrañeza y angustia que crea, y cómo interactúan sus personajes y su tensión dramática. Hay una mezcla de lo humano y

¹⁶ Ibídem p.151

¹⁷ LE BRETON, David, *Rostros. Ensayo antropológico*. (v.bibl)

¹⁸ G. CORTÉS, J.M. (op.cit.) p. 152

lo animal que resulta turbador, frustra al espectador en un ejercicio irresoluble de clasificación.

Cindy Sherman usa constantemente el disfraz y la máscara en sus autorretratos, me interesa lo camaleónica que puede llegar a ser, al igual que Matthew Barney. Sherman pone en imágenes la dolorosa belleza de lo atroz, reproduce un estado de intranquilidad y desasosiego, donde flotan todas las posibilidades de una pesadilla. Es un auténtico viaje a las tinieblas, un descenso al abismo de las profundidades de la mente. Es, en definitiva, una lenta preparación para la violencia y la muerte.

Otro artista importante para mí es Paul McCarthy, que juega con la máscara creando personajes inestables que desarrollan acciones ambiguas y absurdas, de las que hablaremos más adelante.

El cazador

la creación de este personaje (que en el último año está robando protagonismo al hombre de la máscara de cerdo), me ha influido *Las aventuras de Jeremías Johnson* (1972) de Sidney Pollack; pero especialmente la película *Death Man* (1995) de Jim Jarmusch, en la que Jonhny Deep es el protagonista. Los dos protagonistas emprenden viajes solitarios a las montañas, viajes que tienen mucho de iniciáticos; son historias que hablan sobre la soledad, la supervivencia y la búsqueda de uno mismo, en las que el paisaje se convierte en un personaje más.



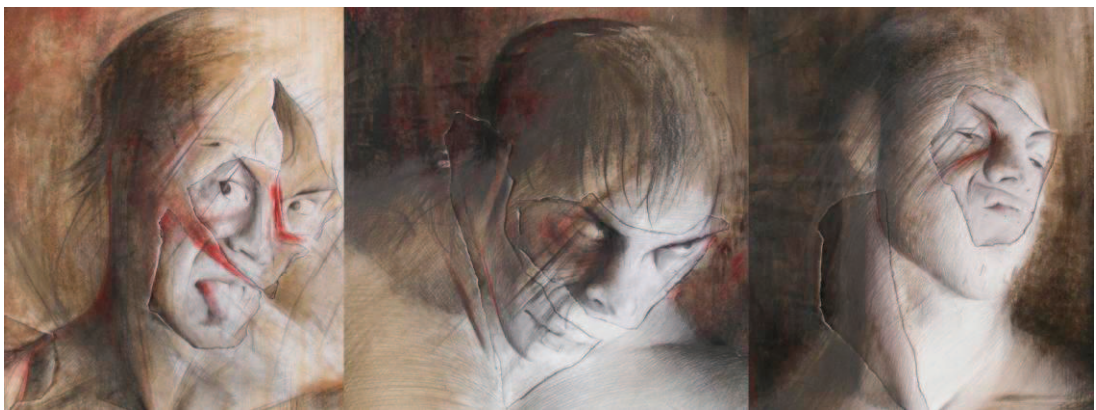
Serie *Homo Verres* # 10 (2010)

Se podría decir que el personaje del cazador está, en cierta manera, basado en el que interpreta Deep (sobre todo estéticamente), se trata de dos personajes atormentados por el destino, pero con personalidades totalmente diferentes. Opté por este estereotipo porque me permitía hacer del personaje un ser atemporal, parece sacado de un western, pero también podría tratarse de un estafalario ganadero de nuestro tiempo, jugando así con la realidad-ficción y la teatralidad que doy a toda mi serie. En *Death Man*, Jarmusch consigue crear un ambiente extraño, a veces cómico, otras, tremendamente trágico, en el que la suerte del protagonista va atrapándose en una red de desventuras.

En el bosque-laberinto *Homo Verres* está continuamente escondiéndose de un depredador, el personaje que crea este juego es el cazador. El enigmático drama que presenta el rostro de este personaje le otorga un mayor misterio al significado de la obra. La relación entre ambos personajes es difícil de entender, no llegamos a descifrar quién es la víctima. Como hipótesis de solución de trama, el cazador

puede querer vengarse del Homo Verres por haber matado al potro. O puede ser, en realidad, el Homo Verres de joven, que tras matar a su potro y otros animales, queda traumatizado y se convierte así en el personaje violador que corre desnudo por el bosque con una máscara de cerdo. Para haber potenciado este cruce de identidades podría haber repetido indumentaria en los dos personajes, pero creo que hubiera resultado demasiado evidente. También podría haber escrito breves historias que apoyasen las fotografías, tema que debo desarrollar en un futuro.

La fuerza de la imagen del hombre llorando, radica en que desconocemos el porqué de ese llanto. La violencia que muestra la mirada del cazador nos puede hacer pensar que su mente desequilibrada tiene algún tipo de obsesión con los animales. Se puede apreciar claramente, que se da en este personaje, una extraña relación con la naturaleza. Las interpretaciones de la imagen pueden ser muy variadas, lo que está claro, es que la potencia del rostro de este personaje esconde un misterio y creara una fuerte inquietud en el espectador. Además, en dos fotografías, aparece este mismo personaje pero en versión anciano con cráneos de animales a su alrededor, mientras intenta suicidarse, esto potenciara todavía más el misterio del personaje.



Serie *Autorretratos* (2008)

En las fotografías en las que aparece este personaje intento reflexionar sobre como las patologías neurológicas y mentales se reflejan en el rostro (y como soy capaz de interpretarlos yo como actor, tema que ya estudié en una serie de dibujos de hace 3 años, en los que me autorretrataba interpretando diez individuos con diferentes patologías; también se puede apreciar esta preocupación en mi serie *Vigorexia*). Este pequeño estudio podría recordarnos a los que desarrolló Charcot en el Hospital de la Salpêtrière en el siglo XIX. En la Salpêtrière vivían más de cinco mil personas que constituían una especie de museo patológico donde Jean-Martin Charcot desarrolló un importante trabajo fotografiando a epilépticos e histéricas en sus crisis y delirios, dando lugar a la aparición de tres tomos bajo el título de *La iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, publicadas entre 1876 y 1880. Retratos alucinantes, imágenes que intentan atrapar los movimientos del alma en los momentos de crisis de un cuerpo histérico. La plasmación fotográfica de estas investigaciones tuvo gran importancia en el nuevo acercamiento a la expresividad del cuerpo humano planteado por los pintores simbolistas, (por los que estoy fuertemente influenciado). Esta corriente artística, hereda del Romanticismo, hace

de la histeria una presencia del otro en sí; la histeria permite nombrar aquello que hasta ese momento no había recibido ningún nombre.¹⁹

Freud, Janet y Myers coincidían en un punto importante, la necesidad de canalizar las fuerzas inconscientes y someterlas al control del pensamiento racional. Los avances científicos impulsaron a un conjunto de artistas (más tarde encuadrados en el movimiento simbolista) a acometer representaciones del cuerpo y del rostro humano en modos y actitudes que estaban al margen de lo que se entendía como racional. Así, mientras que en el Romanticismo hay algunos ejemplos de representación de la locura en artistas como Gericault, Wiertz o Delacroix, en el simbolismo, encontramos una verdadera impregnación por los estudios de la mente. Con ello, el simbolismo estaba reivindicando su interés por *“los trasfondos de la mentalidad humana y la exploración de los pliegues ocultos de la vida psíquica”*. La representación del desorden psíquico evoca las fuerzas del instinto y reivindica la exploración de los oscuros recovecos de la vida mental, se hacen visibles unos rostros que renuncian a la identificación de lo concreto para proponerse como una plasmación de la alteridad; como un trabajo de *“desidentificación”*, estas obras nos llegan a obsesionar al estar suspendidas en un espacio entre el parecido y su vocación de *no parecerse*. Todas estas imágenes van a ser la plasmación de un signo de *irracionalidad*, una ruptura del individuo con el mundo exterior y la creación de un microcosmos metafórico interior que permanecerá oscuro y desconocido, creando incertidumbre en el espectador.²⁰

Al interpretar individuos irracionales suelo recurrir al grito desgarrado, pudiendo recordar a algunos personajes representados en la obra de Goya. El cazador y las figuras, que en los cuadros de Goya, abren la boca de forma desmedida no son, en ese momento, dueños de sí mismas; no son ellos los que gritan, sino una fuerza desconocida que resuena en su interior y que las obliga a hacerlo. Junto a los que gritan aparecen generalmente demonios, figuras de ultratumba (a veces representados como híbridos como el hombre-cerdo), todos ellos proyecciones del interior de la persona. Es el hombre el que abre la boca; pero grita el que está a su lado (bailando, saltando o volando) y reduce al otro a la impotencia.²¹ De modo que la boca no sólo se abre para gritar, sino que también para que el demonio que atormenta al hombre pueda entrar y salir por ella a sus anchas.

Además, el grito en sí no puede representarse en pintura o fotografía. Es cierto que en el expresionismo, tendencia artística de la que según algunos Goya fue precursor, habrá muchos intentos de reflejar sonidos, gritos. Pero tal propósito sólo se consiguió de forma parcial; incluso en el cuadro *El grito* de Munch, en lugar del grito vemos a la persona que grita, es decir que el cuadro, pese a las intenciones del pintor, no es más que una ilustración, una anécdota, esto es, una representación literaria. El objetivo es plasmar la fuerza que motiva el grito; sin embargo, en la mayoría de los casos esta fuerza resulta inofensiva y por ello el pintor se ve obligado a reemplazar lo que ha perdido por el camino (como en el

¹⁹ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* (v.bibl.) p. 95

²⁰ *Ibidem* p. 95-98

²¹ F.FÖLDÉNYI, Laszló. *Goya y el abismo del alma.* (v.bibl.) p. 62

cuadro de Munch) con una estetización amanerada. En la pintura de Goya no hay rastro de ello, pese que ha habido pocos pintores que concedieran tanta importancia al grito. ¿Por qué no tuvo que recurrir a soluciones tan forzadas? Por que Goya plasma la fuerza extraña, la más cercana al hombre pero al mismo tiempo ajena a él; es la vida sufrida y condenada a la desaparición que, según indica *Saturno*, quiere enfrentarse a la muerte adelantándose a la destrucción.

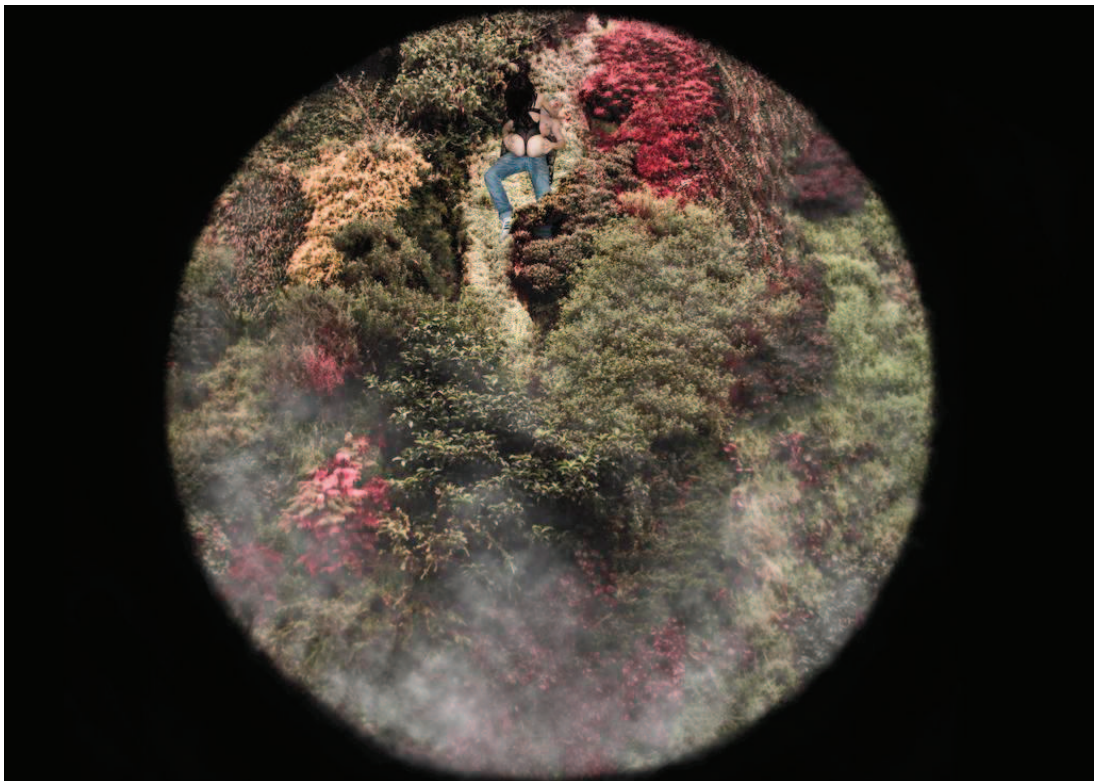
El anciano sostiene un cuerpo inerte ante su boca inmensamente abierta, y desde la oscuridad interna grita un demonio invisible que espera evitar la muerte devorando la vida. Destruye para no morir; espera alcanzar la inmortalidad esparciendo la muerte.
22

²² Ibidem p.66

Las mujeres

En la historia de las imágenes hay abundantes escenas de violaciones y raptos, de Proserpina o de Europa, de las Sabinas o de Ganimedes, o de brutalidades a las que es aficionada la humanidad masculina, que, del hombre de las cavernas en adelante, apenas si acepta la sujeción de los principios.

En algunas de mis fotografías aparecen mujeres abandonadas a su suerte en medio del bosque, presentadas como víctimas potenciales del hombre con careta de cerdo. Esta trama subyacente ayuda a enriquecer el abanico de posibles interpretaciones de la serie, ganando complejidad la trama persecutoria principal. Sin duda conseguir modelos era una tarea difícil, y las negociaciones resultaban agotadoras, puesto que posar para una serie tan extraña creaba mucha desconfianza. Algo que genera aún más desconfianza eran los uniformes y tipo de lencería que proponía, inspirados en mis dibujos eróticos, haciendo que las mujeres, parecieran la típica víctima despampanante de una película de terror de los 90. Estas imágenes tratan de hacernos conscientes de nuestras fantasías y deseos reprimidos, cómo bien hiciera Hyeronimus Bosch en *El jardín de las delicias* representando placeres prohibidos.



Serie Homo Verres # 21 (2010)

Al igual que a los surrealistas, me interesa la imbricación de lo sexual en lo visual, del inconsciente en la realidad. En mi serie fotográfica tiene muy poca presencia este tema (en un futuro le daré mayor protagonismo), pero me parece clave tratarlo para explicar cómo concebí la personalidad de Homo Verres. A la hora de pensar en la sexualidad del personaje me influyó mucho *“El erotismo”* de George Bataille.

*"El espíritu humano, constantemente se da miedo a sí mismo. Sus movimientos eróticos le aterrorizan. La santa llena de pavor, aparta la vista del voluptuoso: ignora la unidad que existe entre las pasiones inconfesables de este y las suyas."*²³



Serie Homo Verres # 17 (2010)

*"El hombre, si puede superar lo que le espanta, puede mirarlo de frente."*²⁴ En mi obra, uno de los principales objetivos, es mostrar el terror que tenemos a caer en la locura, e intentar hacer reflexionar sobre la presencia de esta en el fondo de nuestros corazones. *"El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación. Lo más violento para nosotros es la muerte."*²⁵ Este puede ser un tema polémico, no digo que piense exactamente como George Bataille, pero haber leído este texto me invita a pensar en un Homo Verres violador, primitivo, animal.

*"El erotismo es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. Las imágenes eróticas introducen, en unos, los comportamientos de la prohibición, en otros, unos comportamientos contrarios, transgredir, levantar la prohibición sin suprimirla. Experimentamos en el momento de la transgresión una angustia sin la cual no existiría lo prohibido, pecamos, mantenemos lo prohibido como tal, para gozar de él".*²⁶

²³ BATAILLE, Georges, *El erotismo*. (v.bibl.)

²⁴ *Ibidem* p.11

²⁵ *Ibidem* p.17

²⁶ *Ibidem* p.55

Homo Verres vive aislado de la sociedad, encerrado en su propio laberinto de violentas pasiones, muchas veces, parado, meditando, otras veces cruzando un umbral, y otras explotando en actos inverosímiles. Siempre me ha gustado la idea de que tenemos un cerebro primitivo, con instintos agresivos, aunque este tema es tan complejo que podría darnos para otro trabajo mucho más extenso, pero creo importante citarlo, ya que es uno de los conceptos que me llevaron a pensar en la serie, y por que también es un tema que interesó a los autores surrealistas que trataremos.

“Los hombres se distinguen de los animales por el trabajo, y se impusieron prohibiciones referidas a la actitud para con los muertos y afectó también a la actividad sexual. El hombre edificó el mundo de lo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que excede los límites lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte. La prohibición de dar muerte no previene necesariamente.”²⁷

²⁷ Ibídem p.26

Los médicos

Al igual que las mujeres, estos personajes complican aún más la narración, pudiendo sugerirnos diversas hipótesis de resolución de trama. Se tratan de personajes estereotipados, son atemporales, como los que podemos ver en muchos films. Estos personajes crean gran tensión, todo el mundo tiene en su inconsciente asociaciones que, debido a sus experiencias personales, serán más o menos traumáticas. Abunda en las primeras películas como elemento de pugna ideológica, o también un tipo de médico conocedor de grandes secretos científicos, visionario o directamente loco.

En la escena de la video-creación que presento, (en la que estos persiguen al cerdo y lo sedan para tratarlo), intento hacer un guiño a la *Extracción de la piedra de la locura* (1475-80) de El Bosco; esta pintura habla sobre la incurabilidad de la idiotez. Es absurdo tratar de curar a un loco de su insania. A su vez, estos personajes pueden hacer referencia a un gran número de películas como *12 Monos* (1995) de Terry Gilliam, *El Gabinete del Dr Caligari* (1920) de Robert Wiene, ect... En las escenas de persecución de las video-creaciones, también pueden recordarnos escenas cómicas del cine mudo, introduciendo en la serie un ambiente aún más delirante.

En Homo Verres son presentados como elementos represores, como si se trataran de los típicos ayudantes de manicomio que persiguen y atan a los locos que alborotan y roban la paz al resto. Los monstruos que desequilibran la naturaleza, son portadores de maleficios y desgracias. A su vez, las supersticiones populares les dan, casi siempre, una terrible intensidad que les colma de poderes y de vicios de una extraordinaria violencia. Salud y virtud son considerados, a menudo, sinónimos. Se teme verse contaminado, infectado al entrar en contacto con un monstruo. Como consecuencia de ello nos repugna su proximidad. Los médicos, actuando como represores intentan evitar que el hombre-cerdo contamine la sociedad. Aunque también podemos verlos como sus creadores, (como en Frankenstein).

Según Michael Foucault en Historia de la sexualidad el hombre ha sido arrancado del mundo natural por la creación y el desarrollo de las sociedades civilizadas, las cuales requieren una regulación institucional de la violencia (...) El desarrollo del conocimiento científico ha ido parejo con la extensión de las relaciones de poder, especialmente en el ejercicio del control social sobre nuestros cuerpos. Se ha creado un sistemático proceso de control y vigilancia (a través, fundamentalmente, de las escuelas, fábricas y hospitales), donde se intenta crear un modelo dócil de acatamiento a las normas de regulación social²⁸.

²⁸FOUCAULT, Michael. (cit en) G. CORTÉS, J.M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. (v.bibl) p.33

3.1.2. La desposesión de la identidad. El ser esquizoide.

“¿Por qué decir: Yo he soñado-cuando deberíamos decir:

Él ha sido soñado?”

Paul Valery

La ambigua relación que se produce entre los dos personajes principales de mi serie, ha sido pensada para suscitar sutilmente la idea del doble, para “representar” una desposesión de la identidad. El cazador y el Homo Verres, crean un entramado persecutorio en el que no sabemos quién es la víctima y quien el verdugo, ni quien es moral y éticamente aceptable o que hecho desencadena la persecución; pero en realidad todas estas imágenes, camuflan el origen real de los dos personajes: fueron pensados como uno solo. He de suponer, que el espectador será incapaz de solucionar la trama; para que esta fuera más clara, podría haber facilitado pistas, pero mi intención es que sea casi imposible darle una explicación lógica a la trama. Esta sensación de pérdida inducida, expresará mejor la angustia del sujeto esquizofrénico. Desde hace varios años, a raíz de extrañas experiencias personales, el interés por el tema del doble y la locura ha cobrado más fuerza, hasta el punto de poder afirmar, que el tema principal de la serie que aquí presento, es el miedo a la desposesión de la identidad, la aparición del otro. Esta interesante temática, ya fue desarrollada por muchos artistas y escritores, estudiando algunos ejemplos, quizás lleguemos a comprender mejor la serie *Homo Verres*.

En primer lugar, debemos tener en cuenta que a mediados del siglo XIX aparece un yo amenazado; se vislumbra el estado del alma como un paisaje vacío, un mundo desierto sin fronteras. El avance científico y la necesidad de nuevas concepciones psicológicas desencadenaron un proceso que fragmentó gravemente la unidad del yo. En 1846 el médico Carl Gustav Carus escribía ya en su obra *Psyche*: “La llave del conocimiento de la naturaleza de la vida consciente del alma está en busca del reino del inconsciente.”

*“Nuestro sentimiento yoico de hoy es sólo un comprimido resto de un sentimiento más abarcador –que lo abraza todo en verdad-, que correspondía a una atadura más íntima del yo con el mundo circundante. En el ámbito del alma es frecuente la conversación de lo primitivo junto a lo que ha nacido de él por transformación”*²⁹

Los avances en psicología van a plantear que el aparato psíquico no está constituido de una, sino de dos partes, que nuestra vida psíquica es esencialmente inconsciente y que tan sólo ciertas partes se hacen temporalmente conscientes. Según Freud los sueños no son un acto enteramente psíquico, es decir, “el yo ya no

²⁹ FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. (cit en) MELGAR, María Cristina, (et al.) *Psicoanálisis y Arte*. (v.bibl) p.85

es dueño de su propia casa.” Con el cuestionamiento de la identidad del ser humano, el sujeto aparece fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc. La realidad está en perpetuo cambio y existe un *movimiento constante que nos lleva a la disolución*. El sujeto se convierte en un conjunto de acontecimientos parcialmente inconscientes y sometidos a interferencias de nuestra existencia corporal. De ahí viene la imposibilidad de conocernos a nosotros mismos y la necesidad de descender a las profundidades del psiquismo humano e intentar vislumbrar los paroxismos de la conciencia, *los estados frenéticos de un sujeto cambiante*, dado que el yo no ha cesado desde hace más de un siglo de fraccionarse, dislocarse, alterarse y confundirse. Así lo infinitamente próximo es infinitamente lejano, consecuencia de nuestro propio yo, al que ya no reconocemos.³⁰ Todo empieza a cambiar cuando los intelectuales y artistas se dan cuenta de que:

“...el mundo no es más que apariencia, velo, ilusión, sucesión infinita de fenómenos transitorios a los cuales tan sólo nuestro deseo erótico da la apariencia de una continuidad y de un sentido. Todo se mueve continuamente como imágenes inseguras sobre una pantalla, de líquidos cambiantes, todo se transforma y todo se borra, para dejar lugar al vacío esencial sobre el cual reposa eso que llamamos realidad.”³¹



Serie *Homo Verres* # 35, (detalle) (2011)

La sombra ha adquirido a lo largo de la historia y en cada cultura un significado diferente, pero casi siempre tenía que ver con la ausencia, el dolor o la pérdida. Por un lado, ha sido el símbolo del mal y de la muerte, del doble, del espíritu, de lo

³⁰ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. p. 94

³¹ CLAIR, J. *Paradis Perdue: L'Europe Symboliste*. (cit en) *Ibidem* p.95

irreal; pero además la sombra se convierte en una referencia a otra persona, a la cual llega en ocasiones a suplantar, se constituye en el símbolo de todos los valores no visibles del ser humano (serían los aspectos de la personalidad inconsciente que nos negamos a aceptar), hasta tal punto que quien carece de ella parece perder la identidad: *“vemos a otro, otro como yo que no soy yo (...) a “otro yo”, aquello que somos y no conocemos”*.³² El sentimiento doloroso de la pérdida del reflejo, de la sombra, se puede apreciar en los numerosos cuentos que tratan el tema; el hombre que no tiene sombra parece poseído por un efecto maléfico e invertirá todo su tiempo en buscar su reflejo, persiguiendo así un doble inencontrable.

Las relaciones del individuo con su propio yo han ocupado un lugar destacado en la producción literaria desde el Romanticismo, teniendo su *época dorada* en la segunda mitad del siglo XIX. E.T.A. Hoffmann hizo de esta cuestión uno de sus temas favoritos; en *Los elixires del diablo* (1815), se pueden observar algunos de los elementos que le obsesionaron y que, a mí, me interesan muy especialmente: la pérdida de la identidad, el desdoblamiento del yo:

*“Mi propio “yo” era objeto cruel de un destino caprichoso (...) ¡Yo mismo me desconocía! Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡para mí mismo soy un enigma indescifrable y mi yo está escindido!”*³³ Por otra parte, la aparición de las alucinaciones, del universo oscuro de la locura: *“Mi doble estaba ante mis ojos... ¡No no era el ilusorio y horrible diablo de la locura quien me perseguía, quien como un monstruo brotaba de mi interior desgarrado y saltaba sobre mis hombros.”*³⁴

Con esta novela Hoffmann estaba poniendo las bases de una problemática que iba a obsesionar a muy diversos escritores. El carácter emblemático de esta novela lo vio Freud, cuando en su ensayo de 1919 la presentó como un ejemplo de lo que él entendía como lo siniestro:

*“Nos hallamos así, ante todo, con el tema del doble o del otro yo, es decir (...) con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio de su propio yo y coloca el yo ajeno en un lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo.”*³⁵

En 1839, E.A.Poe escribió el relato *“William Wilson”*, que se inicia con una frase que apunta al desarrollo posterior de la narración: *“Permitidme que, por el momento, me llame a mí mismo William Wilson.”* A partir de ahí el narrador nos cuenta los constantes encuentros con *alguien* que había nacido el mismo día que él y se le parecía

³² PARREÑO, J.M., ed., *Cuentos de sombras*, Madrid, Siruela, 1989, p. 21

³³ HOFFMANN, E.T.A., *Los elixires del Diablo*. (v.bibl.) p.69

³⁴ *Ibidem* p.284

³⁵ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. (v.bibl.) p.23.

mucho físicamente. Un ser que le obsesiona, que le lleva al límite de la locura y al cual se enfrenta para darle muerte. Sin embargo, será *un gran espejo* el que le devolverá a la realidad, pues no era el otro, sino el mismo el que está cubierto de sangre. Al final el personaje cree descubrir que no había otro; el doble que tanto se le parecía, estaba en su interior, era parte de él mismo. Así, en las últimas líneas del cuento intuimos que no había dos, sino tan sólo uno.³⁶

Hubiera podido creer que era yo mismo el que hablaba cuando dijo: “*Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora..., muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que no es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!*”³⁷

Dostoievski publicará en 1846 *El doble*, una novela que, a pesar de que guarda gran similitud con la de Poe, irá más lejos en la profundización psicológica del personaje central. La mente desquiciada de Goliadkin crea un *doble* (es igual que él, ha nacido el mismo día, se llama igual) que va a ir poco a poco, suplantándole y acabará por destruirle, ya que su mente ha dado vida a un impostor que se convierte en su propio verdugo (historia muy similar a la que planteo en mi obra). El proceso esquizofrénico en el que se introduce Goliadkin comporta un traumático desdoblamiento de la personalidad que traerá consigo una situación incomprensible acompañada de la pérdida de la razón y un final trágico: “*Quien ahora estaba sentado enfrente del señor Goliadkin era el terror del señor Goliadkin, la vergüenza del señor Goliadkin, su pesadilla de la víspera, en una palabra, era el propio señor señor Goliadkin.*”³⁸ Un largo proceso donde se mezcla (sin que a veces, lleguemos a advertir qué es qué) la locura y la realidad, dando pie a un estado paranoico que le lleva a dudar de su propia existencia: “*Él es otro hombre, Excelencia, y yo soy yo.*”³⁹

Guy de Maupassant nos muestra a que grado de locura puede llegar un individuo cuando se obsesiona con seres que no tienen entidad material y que tan sólo viven en la mente. En algunas de sus novelas los protagonistas, sienten presencias, que les llevan a vivir en el miedo y la angustia permanente. Miedo a la presencia del *otro*, a la otra parte de sí mismo. En *El Horla* (1806), Maupassant centra la historia en la aparición de un extraño ser invisible que lleva al narrador a una terrible experiencia que le cuestiona su existencia:

“*vivía, sin saberlo, esa doble vida misteriosa que hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima, a veces,*

³⁶ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* (v.bibl.) p. 100

³⁷ POE, E.A., *Cuentos I.* (v.bibl.) p. 73

³⁸ DOSTOIEVSKI, F. M., *El doble.* (v.bibl.) p.70.

³⁹ *Ibidem* p.183

cuando nuestra alma está embotada, nuestro cuerpo cautivo que obedece a ese otro".⁴⁰

Asimismo el enfrentamiento con el espejo revela (con situaciones inimaginables e incomprensibles-) cómo el ser humano puede ser separado de su yo: "*Se veía como en pleno día, ¡y no me vi en mi espejo!... ¡Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz! Mi imagen no aparecía en él... ¡y yo estaba enfrente!*"⁴¹ Ese extraño ser se había apoderado de él y le había devorado su reflejo. Toda la narración es un descenso hacia la demencia que culminará con un sorprendente plan para intentar encerrar bajo llave la obsesión que le persigue y prenderle fuego a la casa, intentando liberarse de ella. Sin embargo, los fantasmas de su mente no pueden ser destruidos por el fuego; sólo queda la posibilidad de un final trágico, que sirve de colofón al cuento: "*No..., no..., no cabe duda, no cabe la menor duda..., no ha muerto... Y entonces ¡va a ser preciso que me mate yo!*"⁴²

En estas narraciones vemos que la intromisión del doble crea una situación de inseguridad y desasosiego que lleva a los personajes a los límites de la locura paranoica. Asimismo, la incapacidad de soportar a otro yo (ahora independiente) tan sólo puede solucionarse con el suicidio, ya que el doble sería la proyección de la personalidad más extraña a la parte consciente de la mente. Según señala Otto Rank en *El doble*,⁴³ tanto Hoffmann, Poe, Dostoievski o Maupassant tenían en común una personalidad patológica, sufrían de enfermedades nerviosas o mentales y abusaban de los estupefacientes y el alcohol, aspectos que ayudarían a comprender el carácter obsesivo y alucinatorio de sus personajes. En definitiva, para Rank todas ellas serían narraciones biográficas de sus autores, atormentados por la idea de la alienación y la muerte.

En cuanto al espejo, debemos decir que ha tenido (en la tradición mitológica) el mismo poder fascinador que la sombra. La creencia de que el alma podía quedar atrapada en él y conducir a la muerte está fuertemente arraigada en la tradición cultural de muchos pueblos. Además, históricamente se ha considerado el espejo como aquello que nos permite ver lo que se escapa de nuestro campo visual, se nos aparece como una revelación que tiene algo de mágico y nos hace meditar sobre la vanidad y lo efímero. El hecho de que la mayoría de mis fotografías sean autorretratos podría tener cierta conexión con el poder del espejo y su simbología. El sentimiento de que el espejo nos puede mostrar lo que está oculto se basa, también, en la idea del Doble:

Así, el espejo se presenta como cuestionamiento del yo y evidencia la angustia del ser hacia lo otro que le atormenta y muestra un mundo en disolución, convirtiéndose en el símbolo del movimiento simbolista. Es en la novela *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, donde se desarrolla, de un modo más claro, el paralelismo existente entre el temor y el odio al doble, junto con el amor

⁴⁰ MAUPASSANT, G. de, *El Horla*. (v.bibl.) p.20.

⁴¹ *Ibidem* p.53

⁴² *Ibidem* p.59

⁴³ RANK, O., *El Doble*, Buenos Aires. (v.bibl.)

narcisista a la propia imagen. Ambos elementos aparecen íntimamente relacionados en todas las aproximaciones al tema del espejo de finales del siglo pasado.⁴⁴

En los últimos años del siglo XIX y primeros del XX hay gran número de pintores que también plantean la relación de la imagen con su doble a través del espejo, el cual, mediante el reflejo, dobla el mundo, las cosas, los rostros. De Arnold Böcklin (*Autorretrato del esqueleto*, 1885) a Max Klinger (*El filósofo*, 1910), pasando por Fernand Khnopff (*Estudio para las caricias*, 1886) o Leon Spilliaert (*Ostende*, 1881-1946), para muchos pintores el espejo se muestra como el agente visible de esa acción peligrosa que es la búsqueda de sí mismo.⁴⁵ Es en el espejo donde nos acechamos, en el que vemos a un ser al que “podemos siempre preguntarle: ¿por qué te miras? ¿Contra quién te miras?”.⁴⁶ El espejo es engañoso, la contemplación en el espejo crea escenas alucinatorias de desdoblamiento esquizofrénico en las que somos asfixiados por nuestro doble, devorados por nuestra propia imagen.

En él se produce una meditación sobre la muerte, es una frontera que separa un mundo del otro, reflexión sobre la existencia (doble), aun a riesgo de la desposesión de su identidad. En ese sentido, un significativo ejemplo es: la película *Orfeo* de Jean Cocteau (escrita en 1925 y filmada en 1950), en la que el protagonista atraviesa catorce veces el espejo en un deseo de conocer/ poseer la vía suprema del conocimiento, el misterio de la poesía y para lo cual no duda en pasearse con la muerte.⁴⁷ Aquel que atraviesa el espejo se identifica o arriesga a identificarse con su imagen, con su otro imaginario, con su doble, figura que razón cree imposible; pero que otro sentimiento, me informa de que ella existe más que yo, y que de nosotros dos es ella, la imagen, la que me sobrevivirá.⁴⁸ En mi serie utilizo el pozo como espejo, pero esto lo desarrollaré más adelante.

Para Otto Rank el tema del desdoblamiento de la personalidad se relaciona con el miedo ancestral a la muerte, donde el doble (al proteger al sujeto) aparecería como una “*especie de instancia inmortal en relación a la mortalidad del sujeto*”. Sin embargo, si estudiamos las obras donde aparece tratado el tema del desdoblamiento, podemos comprobar que el núcleo central no sería tanto la preocupación de la mortalidad, sino el de la misma existencia, es decir, el miedo a morir no sería más que una consecuencia secundaria del miedo a no vivir, ligado a un aspecto todavía más profundo como es el de dudar de la propia existencia.

“Quizás el fundamento de la angustia, aparentemente vinculada aquí al simple descubrimiento de que el otro visible no era el otro real, debe buscarse en un terror más profundo: el terror de no ser yo mismo quien yo creía ser. Y aún más profundamente, el de sospechar que quizás ya no sea algo, sino nada.”⁴⁹

⁴⁴ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. (v.bibl.) p. 103

⁴⁵ *Ibidem* p.104

⁴⁶ BACHELARD, G., *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 68

⁴⁷ G. CORTÉS, J.M. (opus cit) p. 105

⁴⁸ Véase ROSSET, C., *Lo real y su doble. Un ensayo sobre lo singular*. (v.bibl)

⁴⁹ ROSSET, C., *Lo real y su doble. Un ensayo sobre lo singular*. (v.bibl) p.86



Serie *Homo Verres* # 37 (2010)

La pérdida de la identidad, la conversión en una persona distinta, el no saber quién se es, es el centro de la novela de R.L. Stevenson *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886). Jekyll orienta sus actividades científicas a intentar desdoblarse en dos naturalezas arquetípicamente puras que le permitan satisfacer sus tendencias éticas positivas y negativas simultánea e independientemente. Mr Hyde sería la encarnación pura del mal, mientras que el Dr. Jekyll conservaría su apariencia socialmente respetable.⁵⁰ Con esta doble personalidad, y bajo la figura de Hyde, Jekyll puede satisfacer sus apetencias más primarias sin necesidad de sobrellevar los arrepentimientos ni culpabilidades de toda acción socialmente reprochable.

*“El hombre en realidad no es uno, sino que verdaderamente es dos. Y digo dos porque el estado actual de mis conocimientos no va más allá. Otros vendrán, otros me superarán en el mismo campo y me atrevo a aventurar que llegarán a descubrirse en el hombre multitud de facetas incongruentes e independientes (...) Fue en el aspecto moral, y en mí mismo, donde aprendí a conocer la total y primitiva dualidad humana; vi que había dos naturalezas que contendían en el campo de mi consciencia; sin faltar a la verdad, podía asegurarse que cualquiera de las dos era la mía propia, ya que, en realidad, aunque fueran contradictorias, ambas eran mías.”*⁵¹

Si en la historia ha habido una imagen que representa un solo ser en dos individuos, ésta es la de los gemelos. El fenómeno de los gemelos aparece en

⁵⁰ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* (v.bibl.) p. 106

⁵¹ STEVENSON, R.L., *Dr. Jekyll y Mr. Hyde.* (v.bibl.) p. 223.

todas las culturas y mitologías, son el símbolo de cada ser humano dividido en sí mismo. La presencia de los gemelos en la mayor parte de las tradiciones y leyendas primitivas ha comportado diferentes lecturas: para Rank, *“el culto de los gemelos es una concreción mítica del motivo del Doble”*⁵²; para Lepage *“los gemelos son los proveedores de los problemas, los apologistas de las rupturas del orden. Su advenimiento rompe los cuatro órdenes transcendentales: el espacio, el tiempo, la unidad del ser y la Historia”*.⁵³

Al suscitar el tema de la imagen y de su parecido, el sueño de la fusión con el otro y la negación de los límites tradicionales de la naturaleza humana, la figura de los gemelos podría plantearse como la imagen ideal en la búsqueda del doble. Sin embargo, el nacimiento de los gemelos suscita graves conflictos de soberanía y poder; la mitología está repleta de historias violentas entre gemelos: Jacob e Isaías, Anfión y Zeto, Etéocle y Polynice, Caín y Abel, Rómulo y Remo..., todos hermanos enemigos, todos fraticidas. Una lucha a muerte que parece necesaria para preservar la soberanía de un pueblo (el asesino acabará fundando una ciudad: Enoc, Tebas o Roma) o de la consciencia.⁵⁴ Por otro lado, Tournier reivindica la bondad de los gemelos como estado de gracia digno de envidia.

*“Toda mujer encinta lleva dos niños en su seno. Pero el más fuerte no tolera la presencia de su hermano con el que tiene que compartir todo. Le estrangula en el vientre de su madre y, habiéndole estrangulado, se lo come y viene al mundo solo, mancillado por este crimen original, condenado a la soledad y traicionado por el estigma de su monstruosa estatura. La humanidad está compuesta de ogros, de hombres fuertes, sí, con las manos de estrangulador y dientes de caníbal (...). Solo nosotros, me oyes, somos inocentes. Sólo nosotros hemos venido al mundo cogidos de la mano y con una sonrisa fraternal en los labios.”*⁵⁵

El ser esquizoide

*“El término esquizoide se aplica al individuo cuya experiencia ha sufrido una doble ruptura: con el mundo que le rodea y consigo mismo. Es una persona que no se encuentra en armonía con el resto y que sufre un sentimiento de soledad y aislamiento desesperantes. Se siente como una persona entera, pero dividida o reventada, como dos seres (o más) diferentes.”*⁵⁶

⁵² RANK, O. *El Doble*. (v.bibl.) p.90

⁵³ LEPAGE, F. *Les Jumeaux*, (cit en) G. CORTÉS, J.M. (opus cit) p. 109

⁵⁴ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. (v.bibl.) p.109

⁵⁵ TOURNIER, M. *Los meteoros*. (v.bibl.) p.15

⁵⁶ LAING, R.D. *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*. (cit en) G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. (v.bibl.) p. 115

Uno de los grandes temas que quiero tratar en la serie es la locura, temática que ha interesado a artistas surrealista y dadaístas, influencias claras de mi obra. A principios del siglo XX se produjo un aumento del interés por formas artísticas entendidas como marginales; el doctor Walter Morgenthaler pensaba que la enfermedad mental (en la medida que destruye ciertas estructuras inhibitorias de la personalidad) puede favorecer la eclosión de fuerzas expresivas habitualmente rechazadas. Paralelamente, y maravillado por la obra de un enfermo psicótico llamado Adolf Wölfli, en 1922 decidió consagrarle una monografía. Ese año Hans Prinzhorn escribió *“Expresiones de la locura”*, libro que tuvo gran repercusión entre los surrealistas y dadaístas, y que se sustenta en el estudio de obras artísticas recogidas en diferentes manicomios de Alemania y Suiza.⁵⁷

*“El hombre tiene miedo de ser devorado por el cada vez más extenso vacío; teme no tener fuerzas suficientes para luchar contra la parte desconocida de su yo; observa con angustia cómo el desconocido que se oculta en su interior arremete contra la parte de su alma que cree conocer y muerde un trozo de ella para luego volver a su guarida inescrutable. Saturno es una pintura que representa la lucha desesperada que libra el alma contra ella misma; el alma incapaz de triunfar, pero que, al no poder renunciar, trata de interponerse a sí misma destruyéndose”.*⁵⁸

En mi obra la conexión con la parte inconsciente está presente con algunos bocetos en los que plasmo escenas absurdas que luego son representadas y fotografiadas (sólo algunas fotografías siguen este proceso creativo). La sensación que crean estas escenas es de estar ante un sueño difícil de recordar, donde faltan ciertas conexiones claves para poder reorganizar una narración lógica con dichas imágenes. Los automatismos han representado un papel muy importante en todo el proceso, verbal y plástico, de la creación desde el Romanticismo. Pero fue Breton quién teorizó que las acciones automáticas salidas de las partes más profundas de la personalidad podían tener un valor estético desconocido hasta el momento. Breton da gran importancia al automatismo creador, a la espontaneidad, a la ingenuidad, al *primer intento*. Como decía Max Ernst, cediendo *“a la intensificación súbita de las facultades visionarias”*⁵⁹, trataba de producir con sus manos un equivalente plástico de las visiones alucinatorias. En este tipo de imágenes, la creación es entendida como la proyección fantasmagórica del mundo interior que da a todos sus objetos de un cierto naturalismo psíquico, siendo, las tensiones inconscientes y los conflictos internos los que hacen posible el hecho creativo. Se trata de obras que *“caminarían en el intersticio, en el límite que se halla entre la realidad tangible y la violencia de las alucinaciones”*.⁶⁰

Siempre me ha interesado como la enfermedad mental puede afectar a la creación. Melaine Klein ha deconstruido el concepto de locura como alteridad absoluta y ha

⁵⁷ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* (v.bibl.) p. 115

⁵⁸ F.FÖLDÉNY, Laszló, *Goya y el abismo del alma.* (v.bibl.) p.116

⁵⁹ ERNST, M., *Escrituras.* (v.bibl.) p. 258.

⁶⁰ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* (v.bibl.) p. 116

reintegrado la psicosis a la vida mental en general; a su parecer, las virtualidades psicóticas (latentes desde la infancia) representan según los individuos, según su herencia socio-familiar, según sus determinaciones biográficas, según su elección existencial y según su entorno, una amenaza patológica y/o un recurso creativo.⁶¹

Creo interesante mencionar en este punto algunos creadores obsesionados con las problemáticas que aquí estamos planteando. Como Artaud, que intentaba reagrupar diferentes materiales que le permitieran reconstruir una cierta identidad: *“Mis dibujos no son dibujos sino documentos,/ es necesario mirar y comprender lo que hay dentro.”* Toda la obra de Artaud es una constante reflexión sobre la disolución del yo, la angustia de la desposesión física, la experiencia de una vida perdida, de un cuerpo mal ensamblado que hay que reconstruir: *“No acepto no haber hecho mi propio cuerpo.”*⁶² Artaud desea que el rostro del dibujo nos hable, trata de conocer los signos determinantes que permiten al artista completar lo que se esconde y conseguir que la cara nos muestre su verdadero ser:

*“El rostro humano es una fuerza vacía, un espacio de muerte (...). Esto significa que el semblante humano no ha hallado aún su cara: al pintor le corresponde crearla (...). Es cierto que el rostro humano habla y respira desde hace miles de años, pero nos sigue dando la impresión de que aún no ha empezado a decir lo que es y lo que sabe.”*⁶³

Al igual que Artaud, André Michaux necesitaba crear un lenguaje propio. Mientras que Artaud parte de la irracionalidad, Michaux inicia una búsqueda desde la razón para superar los límites de lo racional. Un lenguaje que pudiera representar una ruptura con nuestra escritura habitual. Un lenguaje abstracto, oculto, hermético, secreto, que intentará llegar a la fuente más directa de la expresión que es la invención de signos; a la disposición de las fuerzas desconocidas que atormentan el deseo de acceder. En todas estas experiencias, Michaux mezcla y enreda el signo icónico y la escritura, interacciona la tradición cultural oriental con la occidental, mezcla lo humano con la animalidad, entrecruza los esoterismos de la Antigüedad con el arte de la imagen contemporánea.⁶⁴ El discurso racional y las normas son autoridades que imposibilitan a su obra ser reflejo del caos y la confusión que habilitan en su interior; sus obras encuentran su razón de ser en la fuerza psíquica de la que emanan; *“es necesario estar siempre cerca del fondo oscuro; esa región misteriosa que provoca las ganas de crear.”* La representación del rostro tiene una profunda impronta simbólica, (cuyo objetivo no es identificar) debe entenderse como la representación de la alteridad, campo de efectos metafóricos, una representación de la otredad llena de inquietudes y conflictos. Frente a los rostros de Michaux pensamos que el individuo parece ser vehículo de una personalidad

⁶¹ Ibídem p. 117

⁶² Ibídem p. 124

⁶³ ARTAUD, A. (cit. en) ALIAGA, J.V., *Formas del abismo: el cuerpo y la representación extrema en Francia 1930-1960*. (v.bibl.) p.259

⁶⁴ G. CORTÉS, J.M. (opus cit) p. 133

que no es la propia, como si la personalidad de otra persona intentara poseerle y expresarse a través de sus dibujos:

La mescalina potencia el doble juego de la desposesión, dobla el poder asociativo de la imaginación y deviene el lugar de la metamorfosis y la desmembración: “¿En qué lugar del mundo estoy al mismo tiempo que aquí?”⁶⁵ Gracias a los alucinógenos se crea un corte entre la consciencia y el inconsciente que le lleva a delirios de la locura: “Lo que verdaderamente está llamado a descubrirnos son las demencias, los retrasamientos, los delirios, los éxtasis, y agonías, el ya no saber pensar”⁶⁶. La reflexión de Michaux sobre los laberintos mentales y los estados alucinatorios le van a acercar al límite de lo desconocido, a graves incursiones de la imaginación en lo más hondo del abismo, a un flujo de acontecimientos psíquicos que rozan la locura: “Eso que veo no es un país imaginario, sino un abismo.”

La obsesión que Artaud y Michaux reflejan por la psique humana y sus facetas más oscuras es compartida por Ingmar Bergman. Sus películas son un viaje a las profundidades del espíritu, un deseo de escuchar el silencio que se esconde en el inconsciente, “una búsqueda en la noche de la humanidad”. La cámara de Bergman busca plasmar los estados psíquicos de los personajes, conocer el otro que anida en nuestro interior. Caminar entre los límites de la razón y la locura, la vida y la muerte, encontrar lo soñado y lo oculto, enfrentarse a la angustia y al terror, saliendo de un mundo hecho de indiferencia e incompreensión. La angustia de la incomunicación es una de las preocupaciones fundamentales que recorre toda su filmografía. “No soy aquel que creen que soy. No soy, tampoco, aquel que yo creo ser.” Constante autocuestionamiento; descubrimiento de que somos alguien que no nos habíamos imaginado; juego de simulacros que hacen tomar lo falso por verdadero, el silencio por la palabra, lo idéntico por lo diferente: “A veces siento claramente, casi físicamente, remover en mí un monstruo del origen de los tiempos, mitad bestia, mitad hombre, y que yo alimento.”⁶⁷

Para Bergman los límites entre normalidad y esquizofrenia, lo fantasmal y la realidad, son siempre porosos, en cualquier momento podemos cruzarlos. En *A través del espejo* (1961) Bergman incide, de un modo muy importante, en ese enfrentamiento entre dos realidades del interior de la mente (sin que se llegue a saber cuál de las dos es más verdadera) y le acercan a los límites de la desposesión, haciéndole descubrir en los entresijos de lo cotidiano los trazos de la irracionalidad. No pretende explicarnos tanto la esquizofrenia del protagonista como sugerirnos un mundo que traspasa la realidad establecida, rompiendo el espejo para mostrar la irrealidad de lo desconocido.

Por otro lado, Tournier nos habla de monstruos que no son biológicos, aquellos excluidos y marginados en los que la sociedad ve simbolizado el Mal, los rechazados por amenazar el orden establecido. A esos *monstruos* Tournier les hace héroes y sujetos de sus novelas, a ellos les da la posibilidad de la palabra

⁶⁵ MICHAUX, H., *Las grandes pruebas del espíritu*. (v.bibl.) p. 74

⁶⁶ *Ibidem* p. 15

⁶⁷ BERGMAN, I., *Linterna mágica*. (v.bibl) p.79

para evidenciar que nada de lo que hay en el ser humano nos es extraño.⁶⁸ En *Viernes o los limbos de Pacífico*, Tournier sitúa a su personaje en una isla desierta carente de toda estructura social y cultural. La visión del mundo de Robinson sufre un cambio que le va a hundir en el terror y a obligar a una transformación sustancial de su capacidad perceptiva. La soledad va a significar para Robinson una deshumanización, una regresión física y mental (como pudo pasar con el hombre-cerdo), una aproximación al caos y la alienación: “*Es inútil disimular: todo mi edificio cerebral se tambalea. Y el deterioro del lenguaje es el efecto más evidente de esta erosión*”.⁶⁹ La ausencia de la estructura social desdoblamiento y metamorfosis que suponen el reencuentro con la parte más salvaje de su ser.⁷⁰ Tournier tiene una visión más social de la búsqueda del doble, en la realidad que conforma el otro. Para Tournier es la sociedad quien rechaza al otro arrojándole en los brazos de la esquizofrenia.⁷¹

En los dos últimos años me interese por películas que trataban esta problemática, y que, creo, me animaron aún más a que me centrara en el tema (tan complejo) de la desposesión de la identidad o trastorno esquizoide. Algunas de estas películas de trama paranoide son: *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, *El club de la lucha* (1999) de David Fincher, *Identity* (2003) de James Mangold, *El maquinista* (2004) de Brad Anderson, *La ventana secreta* (2004) de David Koepp, *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese, etc...

El desasosiego de mis personajes les invade desde dentro; intentan dominarlo y, cuando no encuentran su lugar en el mundo, se hace incontrolable. Por eso el hombre ansioso siente que su principal enemigo es él mismo; “*el mundo le parece desproporcionado, lo cual se traduce en una desmesura interna; es en su interior donde crece desmedidamente aquello que no puede dominar en el mundo exterior*”.⁷² Los gestos, las miradas muestran siempre que los personajes no están observando algo, tienen la mirada perdida, sus miradas se enlazan con lo intangible:

“*De ese modo se quiebra una tradición fundamental de la pintura europea: desde Leonardo da Vinci prevalecía la regla de que la mirada siempre debía estar ligada a un acontecimiento dramático central. (...) en sus miradas se refleja la falta de la razón exterior que ordena las cosas: su lugar ha sido ocupado por algo desconocido y por ello la extrañeza se ha instalado también en su alma. Los ojos, las miradas, no reflejan nobleza, la solidez del alma, la confianza en el mundo o la fe en Dios, sino desconcierto, inseguridad, un desasosiego inconcreto que ora está latente, ora crece de forma desmedida alzándose sobre el hombre*”.⁷³

⁶⁸ Ibídem p. 142

⁶⁹ TOURNIER, M. *Viernes o los limbos del Pacífico*. (v.bibl) p. 68

⁷⁰ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. (v.bibl) p. 143

⁷¹ Ibídem p. 146

⁷² F.FÖLDÉNY, Laszlo, *Goya y el abismo del alma*. (v.bibl) p.124

⁷³ Ibídem p.124

3.1.3 Localizaciones o el espacio como personaje

En mis ficciones fotográficas las localizaciones tienen una gran importancia, le dan a la obra una atmosfera especial, un ambiente un tanto surreal. Para conseguir estas fotografías se ha realizado un trabajo de campo en el que era clave la exploración; la búsqueda de lugares desconocidos, muchas veces con difícil acceso (a los que peregrinar con todo el equipo y el vestuario). Entre los lugares visitados se encuentran, el Puente de San Fernando, Fresno del Torote, Camarma, el Parque Natural de Alcalá de Henares, y la Dehesa de Alcalá de Henares, y otras muchas partes del rio Henares. En esta serie se dan dos tipos de espacios: el bosque, (en el que no suele haber rastro de civilización, que en ocasiones presento como paisaje onírico mediante reflejos), y los espacios laberinto (en estos si se aprecian rastros de civilización, como conductos o pozos).

El bosque

El bosque es un lugar que invita al cumplimiento de un rito-performance que ayude a los participantes a situarse en un espacio donde se reconozcan en sus dimensiones y aspiraciones, y donde intenten escapar a la enajenación. Es el bosque quien manda y engulle la esperanza, un escenario siniestro cargado de culpa que proviene del pasado e irrumpe en el presente. Como si en este lugar la parte primitiva de nuestro cerebro cobrara más fuerza. En muchas ocasiones caminábamos sin rumbo fijo y sin una escena que fotografiar premeditadamente, las ideas comenzaban a aparecer sugeridas por el paisaje.

Roger Caillois teorizó sobre un desposeimiento “esquizofrénico” de un organismo por su espacio. Escribe que “*el espacio parece ser una fuerza devoradora*”, con respecto a un sujeto esquizofrénico, este siente que se convierte en espacio. En algunas fotografías, he intentado que el espacio parezca irreal mediante desenfoque selectivo y otras técnicas; creando la impresión de que se ha fotografiado una maqueta, para hacer del bosque un personaje más que manipula y aturde la mirada. El Homo Verres está pensado como si hubiera pasado demasiado tiempo perdido en el bosque, como si este le hubiera engullido todo lo humano que quedaba en él, fundiéndose de nuevo con su naturaleza salvaje e irracional. Desde un punto de vista simbólico es aquí donde reina la desmesura y lo monstruoso, donde aparecen encarnadas las fuerzas elementales y primordiales, donde la naturaleza emerge como esencia de una hostilidad y la rapacidad. Es un mundo en el que lo no humano vive libremente regido por implacables leyes y caprichos, formando un inextricable caos⁷⁴. Como escribiera Mircea Eliade⁷⁵, la asociación del bosque y la muerte es una constante del espíritu mítico, un lugar de tinieblas que simboliza el abismo del infierno. El bosque ha sido, históricamente, el lugar donde todo parece posible, donde el reencuentro de seres que la razón y la lógica rechazan parece normal; el espacio donde nos perdemos material y moralmente.

⁷⁴ G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* (v.bibl) p.170

⁷⁵ ELIADE, M., *Imágenes y Símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso.* (v.bibl) p.42

Lleno de peligros exteriores, el bosque representa, el laberinto interior del hombre en el cual se pierde y de donde es necesario que salga para alcanzar la luz:

“El bosque es un mundo inhumano, de donde el hombre está excluido, donde no es admitido más que a disgusto. Los seres y las cosas, las plantas y los animales confunden sus formas, sus colores, sus propiedades. Es éste un mundo irracional, donde se encuentran feroces y tranquilos los elementos hostiles, el otro mundo.”⁷⁶



Serie Homo Verres # 20 (2010)

Según Jung: “el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir”.⁷⁷ La imagen en la que aparece Homo Verres saliendo de un árbol, resume la relación que este tiene con el bosque. A su vez, podría recordarnos grabados medievales en los que el salvaje era representado metido en el hueco de los árboles, o a civilizaciones primitivas que utilizaban este tipo de árboles como sepulturas. En la cultura celta el Todtenbaum (el árbol muerto), ahuecado con un hacha, servía de ataúd a su propietario. Y en algunos cantones existía la costumbre de exponer el cuerpo a la voracidad de las aves de presa; y el lugar de esta lúgubre exposición era la cumbre, la cima del mismo árbol plantado al nacer el difunto.⁷⁸

Esta imagen juega claramente con el engullir, el tránsito, con la muerte-sueño, el despertar, el renacer etc.

⁷⁶ BRION, M., *Art fantastique*. (v.bibl) p.11

⁷⁷ BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*. (v.bibl) p.114

⁷⁸ *Ibíd*em p.112

Un artista con el que podríamos relacionar mi serie, tanto por el entramado de enigmas que plantea con sus imágenes, como por su gusto por la naturaleza, los personajes zoomorfos, el collage y las imágenes oníricas, sería Max Ernst. El interés de Ernst por la representación de estos abigarrados paisajes tiene relación tanto con sus experiencias infantiles en el bosque que rodeaba su casa familiar (una sensación angustiosa de estar cautivo en la prisión que los árboles creaban alrededor de él), como con su devoción por la pintura romántica alemana (desde Albrecht Altdorfer y Leonard Beck, hasta Arnold Böcklin y Caspar-David Friedrich). Algo que el propio pintor describe como una mezcla de “*éxtasis agresivo, y eso que los románticos han bautizado como sentimiento de la naturaleza*”. La visión que Max Ernst tenía de los bosques (nutrida de sus estudios literarios y científicos, deudora de contenidos míticos y ligada a las ideas de una gran cultura y tradición alemana) queda plasmada en unos cuadros basados en unas experiencias subjetivas que revelan la coexistencia de la luz y las tinieblas, la realidad y el sueño, la amenaza y la esperanza. Bosques que se alzan como una infranqueable barrera entre el hombre y la naturaleza (por ejemplo, en *Bosque-arista*, 1927), que reflejan una visión de profunda soledad y mágico encantamiento (patente, por ejemplo en *Han dormido mucho tiempo en el bosque*, 1927), que enfatizan el impenetrable y hostil carácter del lugar (*El bosque Inbalasamata*, 1933).⁷⁹

Como en las telas de Friedrich, los cuadros de Max Ernst se mueven en un equilibrio perfecto entre lo explícito y lo ambiguo, los dos reflejan una inmovilidad absoluta y se refieren a la mirada interior, es decir, hacen un llamamiento a cerrar el ojo físico e intentar mirar con el ojo de la mente. Karl von Maur insiste en las raíces míticas de las representaciones del bosque:

*“Sus bosques se convierten en metáforas para refugios imaginarios, paisajes del alma que reflejan una renuncia de la civilización europea y un acercamiento hacia lo exótico que ya había sido evidenciado por la literatura y la pintura romántica, especialmente en Francia. Para los surrealistas el bosque era también entendido como la exploración de la “terra incognita” la cual había sido abierta por el psicoanálisis, en los arquetipos de Jung, en Freud y en los terribles abismos de los sueños simbolistas.”*⁸⁰

La fuerza de la naturaleza tendrá para Ernst una mórbida belleza y una destructiva energía que será simultáneamente fascinante y horrorosa. Grotescos seres compartirán el espacio con plantas enigmáticas y animales en medio de una vegetación de crecimiento descontrolado, en constante proceso de petrificación, donde el caos más extremo aparecerá como el símbolo del inconsciente humano. Buen ejemplo de ello son cuadros como *El espejo robado*, 1941, donde Ernst nos pone en contacto con una naturaleza viscosa en la que los humanos sólo pueden sobrevivir si se metamorfosean con ella:

⁷⁹ G. CORTÉS, J.M. (opus cit) p.171

⁸⁰ MAUR, K. von, *Max Ernst and Romanticism*, en Spies, W. ed., *Max Ernst*, Londres, Tate Gallery, 1991, p. 347.

“...las plantas se convierten en animales vivos, las arquitecturas en estatuas que son a la vez plantas, forma humana e imagen transformada de su sentido. La metamorfosis efectuada con tal flexibilidad que es imposible distinguir claramente si una sustancia viva ha sido petrificada o si una sustancia inanimada ha sido dotada de vida, si estas son plantas que revisten formas humanas, o si las formas humanas adquieren las de las plantas.”⁸¹



Serie Homo Verres # 18 (2010)

Un universo en el que tanto lo vegetal como lo mineral han escapado a cualquier control y llegan a tiranizar a los otros seres, los cuales metamorfoseados, mutilados y petrificados, intentan sobrevivir en un escenario de destrucción y disolución, panorama de una sociedad ajada y un mundo medio acabado.⁸² Aparecen humos, nubes, vapores (des fumées) que hacen referencia a las formas cambiables, sin estructura fija, en mutación permanente, que vienen a subrayar lo indeterminado de las categorías delimitadas por la razón (*La tempestad: paisaje negro*, 1926; *Génesis*, 1926; *Deriva del azul*, 1929) como escribiera André Breton, se trata de: “*Imágenes de nuestra inquietud, bellas y lamentables sombras que vagan alrededor de nuestra caverna, sabemos que sois sombras.*”⁸³

Dado que en mi obra el protagonista aparece perdido en la inmensidad del bosque, creía conveniente hablar del concepto de lo sublime. Según Kant, en el proceso mental del conocimiento de lo sublime, el sujeto experimenta algo grandioso que le produce la sensación de lo informe y lo caótico. Se siente en estado de suspensión

⁸¹ SCHNEEDE, V.M., *The Essential Max Ernst* (v.bil) p.168.

⁸² G. CORTÉS, J.M., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* (v.bibl) p. 172

⁸³ BRETON, A., (cit en) *Ibidem*, p.126

ante lo que le sobrepasa, siente angustia y temor, al conocer su insignificancia frente a lo sublime. En *Homo Verres*, se aprecia cómo el bosque engulle la moral, el sentimiento de que se pertenece a un primer estado salvaje (amoral) aflora. Lo siente como amenaza que se cierne sobre su integridad. *“El objeto físico infinito sensibiliza, por tanto, la idea racional-moral de infinitud. Lo infinito se mete así en nosotros, en nuestra naturaleza. El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer”*⁸⁴.

⁸⁴ TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. (v.bibl) p. 33

El agua

Desde el mismo origen, la fotografía ha flirtado con la ficción, la abstracción, con formas no necesariamente figurativas. En algunas de mis imágenes me veo obligado a simbolizar el vacío, la pérdida del recuerdo onírico; una experiencia que necesariamente hace revivir el dolor por la unidad perdida de los personajes y lleva a la búsqueda de nuevas soluciones impulsando la creatividad. Para simbolizar este vacío me sirvo de las imágenes del agua; modificándolas digitalmente para representar otra realidad oculta, onírica, un estado de consciencia diferente.



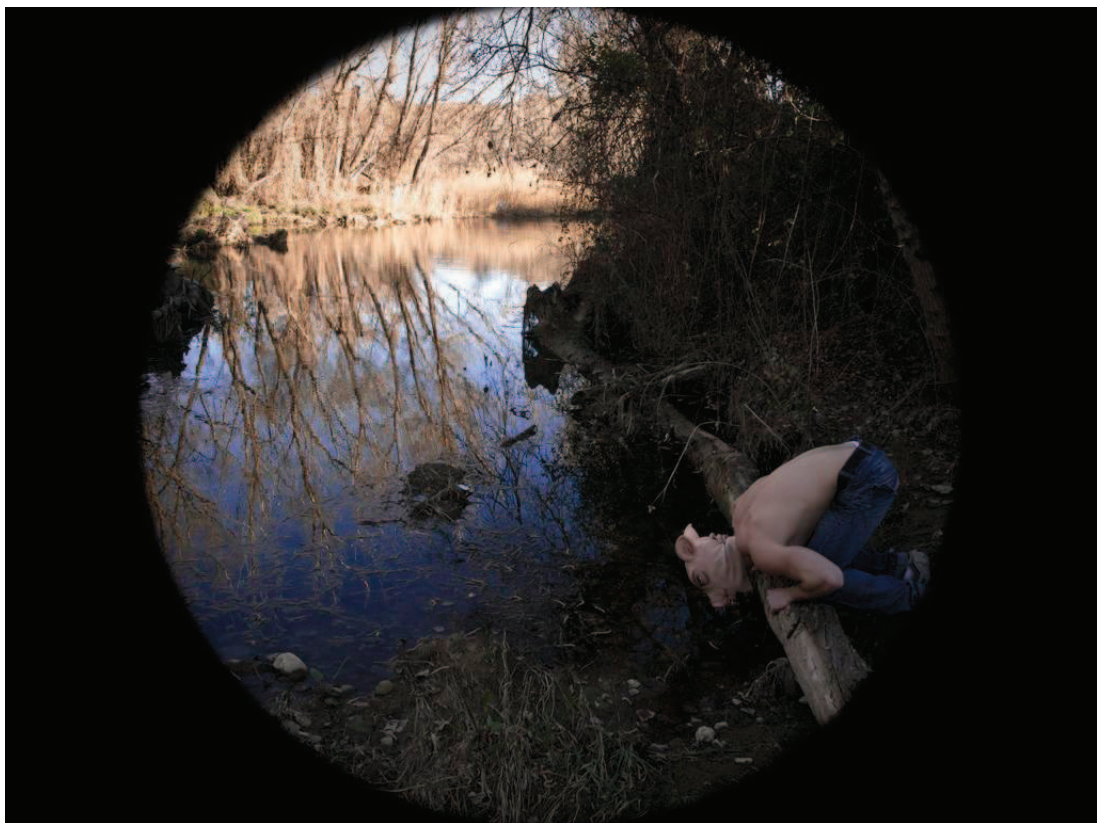
El agua por medio de sus reflejos duplica el mundo, duplica al soñador, arrastrándolo a una nueva experiencia onírica. Según Bachelard, bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas; con ellas sentimos abrirse, “*bajo la imaginación de las formas, la imaginación de las sustancias.*”⁸⁵ Estas imágenes tienen origen en el mundo de las *imágenes primeras*; prolongan el principio del sueño material. Si el espectador sintiera como reales todas las imágenes, si hiciera un pequeño esfuerzo de abstracción, terminaría por experimentar la invitación al viaje, y pronto estaría también en él.⁸⁶

⁸⁵ Ibídem 14

⁸⁶ BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños.* (v.bibl) p.80

Por otro lado, la sombra es la forma más antigua que toma la representación del alma, es la primera proyección narcisista. La sombra, junto con el reflejo en el agua, es la imagen más antigua que el hombre ha contemplado de sí mismo. El agua absorbe las sombras, ofrece una *tumba cotidiana* a todo lo que, cada día, muere en nosotros. El agua también es una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales.⁸⁷

“Los griegos consideraban como presagio de muerte el que una persona soñase que se estaba viendo reflejada en el agua (escena representada en varias de mis fotografías). Temían que los espíritus de las aguas pudieran arrastrar la imagen reflejada de la persona, o alma, bajo el agua, dejándola así desalmada y para morir. Tal fue probablemente el origen de la leyenda del bello Narciso, que languideció y murió al ver su imagen reflejada en la fuente.”⁸⁸



Una de las primeras imágenes de la Serie *Homo Verres* # 7 (2009)

El mito de Narciso podría relacionarse con la obsesión que tengo con el autorretrato y con la anteriormente mencionada serie *Vigorexia*. Plantearme como héroe de mi mitología, viéndome reflejado en los círculos (fotografías-pozo, recuerdos de otra vida pasada), hace surgir la sensación de tener un doble turbador. Louis Lavelle ha señalado la natural profundidad del reflejo acuático, el infinito del sueño que ese reflejo sugiere:

⁸⁷ Ibídem p.89

⁸⁸ FRAZER, J.G. *La rama dorada*. (v.bibl) p.233.

*“imaginemos a Narciso delante del espejo; la resistencia del cristal y del metal opone una barrera a sus propósitos. (...) Por el contrario, la fuente es un camino que se le abre...”*⁸⁹

No nos bañamos dos veces en un mismo río, porque el agua es realmente el elemento transitorio, es la metamorfosis. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo, muere a cada minuto.⁹⁰ Heraclito de Efeso imaginaba que ya en el sueño, el alma, “*tendía momentáneamente a transformarse en humedad*”, la muerte era el agua misma. “*Es muerte para las almas convertirse en agua*”.⁹¹



Serie Homo Verres # 25 (2010)

Para Edgar Allan Poe todo lo que en la naturaleza corre pesada, dolorosa, misteriosamente, es como una sangre maldita, sangre que acarrea la muerte. Hay, por lo tanto, una poética de la sangre; una poética del drama y del dolor, ya que la sangre nunca es feliz.⁹² En la obra de Poe se medita ante los lagos y ríos; mediante el agua Poe, recupera el contacto con la *materia irracional*, misteriosamente viva.⁹³

⁸⁹LAVELLE, Louis. *L'erreur de Narcisse* (cit en) BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*.(v.bibl) p.40

⁹⁰BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*.(v.bibl) p.15

⁹¹ Ibidem p.91

⁹² Ibidem p.97

⁹³ Ibidem p.24

Las fuerzas imaginantes del agua ayudan encontrar lo primitivo y lo eterno, dominan lo temporal y la historia. *“El lago es un gran ojo tranquilo, recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya el mundo es contemplado, el mundo es representado”*. Cerca del lago comprendemos la vieja fisiología de la visión activa. En esta, parecería que el ojo proyecta luz e ilumina sus imágenes. *Se comprende entonces que el ojo tenga la voluntad de ver sus visiones, que la contemplación sea, también, voluntad.*⁹⁴

La psicología de las emociones estéticas ganaría si se estudiara la zona de las ensoñaciones materiales que preceden a la contemplación. Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños.⁹⁵

⁹⁴ Ibidem p.51

⁹⁵ Ibidem p.12

El laberinto

Hay una figura que conecta las implicaciones psíquicas del surrealismo con sus intereses mitológicos, históricos y contemporáneos, la figura del Minotauro. El hombre cerdo es muy parecido al minotauro, está perdido en un laberinto del cual no es capaz de salir⁹⁶. Podemos ver cómo un viejo mito encuentra resignificación, gracias al genio de Jorge Luis Borges, leyendo “*La casa del Asterión*”. En Borges, los mitos se expresan en forma simbólica, hermética y contienen profundas verdades respecto del comportamiento humano y de la naturaleza del hombre.

“Asterión, yo, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay cerradura? (...) Pero de tantos juegos el que prefiero es el del otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa (...) Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. (...) Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez, arriba, el intrincado sol; abajo, el Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo”⁹⁷.



Serie *Homo Verres* # 31 (2010)

Asterión o Asterio era el nombre del Minotauro. Este cuento pertenece a la obra “*El Aleph*”, Borges utilizó la técnica del “fluir de la conciencia”. Por eso, la obra es todo un monólogo. Borges se convierte en un narrador protagonista (se representa en el Minotauro), para enseñarnos el mundo de este personaje, el laberinto en el cual se

⁹⁶ FOSTER, Hall, *La belleza convulsiva*. (v.bibl) p. 44

⁹⁷ BORGES, Jorge Luis. *El Aleph. La casa del Asterión*,(v.bibl) p. 77

siente prisionero, donde se encuentra ante una terrible soledad y lo que hace o piensa para entretenerse y gastar su tiempo, creando un mundo imaginario con pensamientos contradictorios a la realidad. Hay abundantes simbolismos; el "otro Asterión", el laberinto, las catorce puertas, etc. Asterión carece de conciencia entre el bien y el mal, como le ocurre a Homo Verres. Borges pone excepcionalmente en la mente de Asterión su forma de pensar. El laberinto es, ni más ni menos que la representación de la mente (para liberarse de la mente, se espera la muerte, lo que equivale a escapar del laberinto).

Asterión se atemoriza del mundo exterior, un mundo aparente, el cual le produce un profundo sentimiento de indefensión. Pero, contradictoriamente le pesa la soledad, la exclusión del mundo. Asterión juega como un niño. No tiene conciencia de su edad cronológica ni de su aterradora fisonomía; en definitiva, en la esencia de su espíritu es igual a cualquier otro mortal. Juega a ser el "otro Asterión" para evadirse de su realidad. La casa, o el laberinto es "su" mundo (como para mí podría ser mi propia obra fotográfica). Su mundo interior, su cárcel del alma, donde al menos cuenta con algunas certezas. La llegada de los nueve hombres cada nueve años es interpretada como la posibilidad que él tiene de liberarlos de todo mal.

Tanta soledad sólo puede ser sostenida por Asterión mediante la fe. Esto es, la esperanza segura de que algún día llegará su redentor, quien se levantará sobre el polvo y lo llevará a *"un lugar con menos galerías y menos puertas"*. Tal vez por eso, concluye Borges, en boca de Teseo, la siguiente reflexión:

- *"¿Lo creerás, Ariadna? - dijo Teseo - el Minotauro apenas se defendió"*.

Borges trata un problema existente, que es el destino del hombre. El laberinto pasa a significar los sueños o ideales del hombre, cada uno de ellos representa un nuevo laberinto; algunas veces lo recorre y sale triunfante, pero otras veces se enreda con obstáculos y su única salvación parece ser la muerte. Este cuento hace que nos preguntemos si ¿acaso nosotros también estamos en un laberinto, donde somos prisioneros aunque todas las puertas estén abiertas, y la única manera de escapar es la muerte?

La serie Homo Verres es en sí un laberinto, puesto que desconocemos que hechos han pasado antes y cuales después, crea una angustiada necesidad de encontrar la salida, una solución a toda la trama. Hay una dualidad bosque-laberinto, como si se tratara de dos realidades paralelas. También quería mostrar como ciertas personas que padecen psicopatologías están perdidas en un peligroso bucle histórico. El laberinto que aparece en la serie Homo Verres compuesto por conductos extraños, es un reflejo de lo laberíntico que puede llegar a ser el bosque, el cual atrapa y ejerce fuertes presiones sobre individuos con psicopatologías graves. Con esto quiero simbolizar la sensación de pérdida, y angustia que se puede llegar a padecer cuando la situación te supera.

Este tipo de imágenes también podrían hacer referencia al hecho de transitar de un estado a otro, o a la sepultura. Estas escenas de extraños huecos que sirven de cobijo, nos podría recordar también a pinturas de el Bosco, en las que presenta seres inclasificables metidos en huecos inverosímiles.

4. Lo siniestro. Lo oculto

El significado de la serie *Homo Verres* no se podría entender, sin antes, explicar brevemente las teorías que Sigmund Freud, André Breton y otros pensadores tenían sobre lo siniestro. Para Freud, lo siniestro -también traducido como «lo ominoso» o «la inquietante extrañeza»- es «aquella suerte de sensación de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». Lo siniestro sería algo con resonancias de lo familiar (heimlich), pero que, a la vez, nos es extraño (unheimlich), como una especie de déjà-vu que puede llegar a establecer una virtual conexión entre una «no primera- vez» y una «primera-vez». Algo que fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito, y que precisamente por esa razón nos perturba y nos angustia, porque recuerda algo que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz.⁹⁸ El concepto de lo siniestro, es un interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social. Este concepto actúa como principio organizador para clarificar el desorden del surrealismo y de mi propia obra.



Serie *Homo Verres* # 26 (2010)

Freud desarrolló la noción de repetición compulsiva, que sería esencial para las teorías de lo siniestro y de la pulsión de muerte. Para Freud lo siniestro involucraba el retorno de algún fenómeno familiar (una imagen u objeto, persona o evento) vuelto extraño a través de la represión. Este retorno de lo reprimido genera ansiedad en el sujeto, volviendo ambiguo el fenómeno, y esa ambigüedad ansiosa

⁹⁸ HOFFMAN, E.T.A., *El hombre de la arena, Lo siniestro*, (obra 1ª) y FREUD, Sigmund (obra 2ª) (v.bibl)

produce los principales efectos de lo siniestro: 1. una falta de distinción entre lo real y lo imaginado, el fin más básico del surrealismo según la definición de Breton en los dos manifiestos, presente en las extrañas escenas y paisajes de mis fotografías ; 2. una confusión entre lo animado e inanimado; como puede sugerir la máscara de cerdo; y 3. la usurpación del referente por el signo o de la realidad física por la psíquica, como hago al presentar dos personajes de estética y localizaciones diferentes. Freud plantea que existía una pulsión instintiva de repetición, de volver a un estado previo, “*un principio suficientemente poderoso como para superar el principio de placer*”; y que esa pulsión era responsable de que ciertos fenómenos se volvieran “*demoníacos*”: “*cualquier cosa que nos haga recordar esta compulsión interior a la repetición se percibe como siniestra*”(Freud), esta sensación la intento transmitir repitiendo varias veces la misma escena, el Homo Verres saliendo de su escondite o el cazador llorando por algún animal.

4.1. Inventario temático de motivos siniestros

Freud, en su libro *Lo siniestro*, recapitula el romanticismo: efectúa un inventario temático (que conecta claramente con las escenas que presento) de una de las exploraciones más características de este movimiento: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro.

-Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos. (Como el cazador condenado a encontrarse con restos de animales, como si estos le persiguieran, como un trauma que no es capaz de superar).

-Un individuo siniestro tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia, obviamente, con el tema de lo siniestro. (Este es uno de los temas principales de la serie, el cazador y el Homo Verres son la misma persona, aunque no lo quiero mostrar claramente al espectador).

-Un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado. (Obviamente podríamos hablar en este punto de la mirada magnética de la máscara de cerdo, y la transformación que parece sufrir observada desde distintos ángulos)

-La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de *dejà vu*; dicha repetición sugiere cierta familiaridad muy placentera respecto a lo que entonces se vive (en caso de que la repetición quede tan sólo sospechada) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante).

-Se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real, o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado). Es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor, se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. *Lo fantástico encarnado*: tal

podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro. De hecho, lo siniestro conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos (interconexos) que lo constituyen en sujeto. Podemos intuir como en mi serie, los personajes sienten pavor a sus deseos violentos, y luchan por contenerlos.⁹⁹

“Condición y límite de la belleza: algo siniestro”, esto es lo que afirma Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro*, obra que me hizo comprender algunos de los conceptos más complejos de las teorías de Sigmund Freud. Lo siniestro sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción de segundo grado. En *Homo Verres* se ve una teatralidad, una ficción reconocible, esto le otorga mayor interés; tratando, a su vez, el lado oscuro de la mente humana, tema que nos afecta a todos. Lo que hace a la obra de arte una forma viva, según la célebre definición de Schelling: “*Lo siniestro (Das Unheimliche) es aquello que debiendo permanecer oculto, se ha revelado.*” Es esa convivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo. Velo a través de cuya forma ordenada debe resplandecer el caos, el laberinto de posibles interpretaciones¹⁰⁰.

¿Puede el arte mostrar, sin mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla imágenes espeluznantes? ¿Cómo, bajo qué condiciones, mediadoras, transformadoras, puede hacerlo? Trías formula una hipótesis:

1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.
2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.
3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.¹⁰¹

A la hora de crear imágenes siniestras de gran fuerza, debemos situarnos siempre en el límite entre ese “resplandor” de vivacidad y de relato y la cara oculta, o sombría, que normalmente se deja fuera de la representación. Lo siniestro es condición y límite de la “belleza” de la representación. Lo siniestro es condición y límite de lo bello. Es condición (sin su referencia el efecto estético no se produce; sin su referencia la obra de arte carece de vitalidad). Pero es también un límite: la patencia y exhibición de lo siniestro (cruda, sin mediaciones simbólicas) destruye el efecto estético.¹⁰²

Kant dice en la *Crítica del juicio* que el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar. Un único límite señala a la obra de arte, una única restricción:

⁹⁹ TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. (v.bibl) p.42-45

¹⁰⁰ *Ibidem* p.42-45 *passim*.

¹⁰¹ *Ibidem* p.50-52 *passim*.

¹⁰² *Ibidem* p.11-12

un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido es el asco. El sentimiento del asco es, por lo que se ve, inmediatamente gustativo: su oralidad es manifiesta.

*“El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente”.*¹⁰³

Entre los tabús programáticos de la especie humana, esos universales antropológicos, se puede inventariar el asco radical al cuerpo insepulto en trance de descomposición, por no hablar del asco al reptil serpenteante, hasta el punto de que asco y tabú son términos indisolubles. También lo que atenta las fuentes mismas de vivir, como la rata, transmisora atávica de infecciones apocalípticas. Si alguien anda desprevenido por la calle y pisa una rata muerta medio espachurrada. No hay nada más cómico, como asistir a la irrupción inofensiva (para el sujeto y para el testigo) del horror bajo la forma de repugnancia en el ser ajeno: he aquí una de las vetas primeras y primitivas de todo humorismo, quintaesencia del profundo egoísmo defensivo que subyace a éste, el más humano de los sentimientos. Como si los dioses hubieran concedido al hombre, junto a esa hipersensibilidad mórbida respecto a lo asqueroso, ese escudo mágico protector que es el humor. La transformación del dolor en placer se produce así por intercesión de lo cómico: único modo acaso que tiene el arte por configurar estéticamente ese límite señalado por Kant; que es el asco.¹⁰⁴ En mi obra se muestran algunas imágenes fuertes, como puede ser la de los ahorcados, pero este tipo de imágenes pueden ser disfrutadas estéticamente, he intentado alejar el asco de mi obra. Uno de mis objetivos es impactar al espectador, y podría haber optado por estéticas más fuertes como las que desarrolla el fotógrafo americano Joel Peter Witkin, pero soy incapaz de trabajar con imágenes que me provoquen asco. *“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”* Rainer María Rilke

La hipótesis que quiere desarrollar Trías es la siguiente: *“Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. Debe estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado”.*¹⁰⁵

¹⁰³ Ibídem p.22

¹⁰⁴ Ibídem p.22-24 passim

¹⁰⁵ Ibídem p.27

4.2. Conectando con artistas del pasado

Botticelli, pintor cortesano imbuido de la ideología neoplatónica, pintor de ideas, “*pintor sofisticado*” según Vasari, permite reflexionar sobre los alcances y los límites de la estética tradicional. Permite, vislumbrar lo que la categoría tradicional de belleza deja en la sombra: *el más allá del límite que ella establece, el fondo tenebroso de cuya ocultación brota la bella apariencia.*

Alegoría de la primavera y *El nacimiento de Venus* escenifican, la condición y el límite de la categoría de belleza. Esa condición y ese límite están presentes en las obras citadas de Botticelli *bajo la forma de la ausencia*. Ausencia que intento hacer presente también en mi obra, en la que faltan imágenes clave que den una solución a la trama. “*En poesía, en arte, debe resplandecer el caos bajo el velo familiar, formal, del orden.*” (Zarathustra).¹⁰⁶ Hemos de suponer que esos dos cuadros complementarios e interconexos se explican y se complementan desde un tercer cuadro que no fue pintado, pero que se halla implícito. Se trataría de un tríptico del cual falta la primera pieza.¹⁰⁷



Serie *Homo Verres* #30 (2011)

Desde el romanticismo el arte parece iniciar una nueva singladura, y en esa singladura estamos hoy: la promoción iniciática de un movimiento tentativo, aporético, aproximativo de acercarnos a esa fuente temida, presentida y deseada de donde brota la belleza; remontar río arriba hasta llegar a un fondo selvático y abismal, de terror y de delicia, en donde se halla escondido el núcleo vital de lo

¹⁰⁶ Ibídem p.80-81

¹⁰⁷ Ibídem p.65-66

humano, su núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo a la vez que lo más secreto: algo que se escapa en cada revelación sensible; algo en donde se abreva la imagen originaria y su más alta significación: la matriz misma de lo simbólico. De momento se nombra negativamente su núcleo (lo inconsciente). Una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. A la vez que nos revela lo evidente y nos vela el misterio, lo sugiere también, lo muestra ambiguamente. El arte es un velo, es ilusión: participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el ilusionismo, con la prestidigitación, con el fraude. Pero a la vez es revelador: asume ese carácter; en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artisticidad: su “racionalidad”, si así cabe hablar.

Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo. Efecto benefactor, placentero, de esa fuente de horror extrae beneficios. Sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión. El arte es liturgia religiosa ilustrada, síntesis de razón y religión: trasciende la inmanencia en su interrogación sensible acerca del misterio e ilumina de modo elíptico esa transcendencia con ideas estéticas que en la obra se encarnan sin el concurso de conceptos. Lo fóbico, el espacio fóbico, el fobos, lo terrible-trágico es un arte sublimado sin exigir del hechizado contemplador creencia, como en la religión. Es creencia iluminada, que no postula adhesión a dogmas sobre el misterio, pero que retiene de la fe su momento hipnótico-narcotizante. Sin ese momento no puede haber gozo efectivo en el sujeto. Éste debe ser hechizado, fascinado, seducido. Pero el arte hipnotiza de tal modo que el efecto resultante de posesión que produce en el gozador es un efecto también en su razón, en su consecuencia. Cauteriza la razón y consciencia, para que en ese general relajo de volición y de controles se remueva su inconsciente, produciendo una emergencia y una elaboración: el arte posee siempre billete de vuelta. Es el arte siempre ritual: promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del recorrido, transformado. No fortalecido, pero sí probado: el arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ibídem p.81-84

5. Referentes artísticos y cinematográficos

Los artistas que cito más adelante, me transmiten con sus obras la extraña sensación de inquietud que quiero provocar con la serie *Homo Verres*. He intentado encontrar puntos en común entre ellos, para reflexionar sobre los temas claves que generan esa sensación; y poder desarrollarlos en mi propia obra y en este escrito. Estos artistas me interesan únicamente a nivel formal, como fundamento teórico he preferido estudiar otros textos. Las imágenes que crean estos artistas anuncian lo efímero de la existencia, la mutabilidad del ser y la inevitabilidad de la muerte. Para estos artistas el descontrol, el caos, el desorden, la sexualidad y el cuerpo mismo, infunden miedo e inculcan temor en los espectadores. Al edificar un caótico mundo visual, habitado por criaturas deformes y monstruosas, en un sentido físico o moral, y en el que lo orgánico adquiere una gran relevancia, están propiciando un descenso a los infiernos, un oscuro viaje al corazón de lo siniestro. En las ficciones que presentan parece que el hombre hubiera sido engullido por su naturaleza violenta. Los resultados que consiguen son, expresivos e irreales, transgreden las fronteras estéticas y se dirigen a lo más profundo del ser humano. Tocando lo impalpable, hablando sobre lo indecible, desvelando lo invisible, los artistas seleccionados viajan a lo más profundo de lo desconocido, hacia lo más profundo de lo indeterminado.

El Bosco

En la obra de El Bosco abundan elementos ambiguos y peculiares que despiertan sentimiento de desasosiego. Su obra hace reflexionar, (como *Homo Verres*) sobre el eterno conflicto entre naturaleza y cultura, la pasión y el comedimiento, la libertad y la coacción.

El Bosco estaba tan fascinado como yo por la naturaleza, sus paisajes rebosan de plantas con extraños frutos, llenas de espinas y oquedades. Para él, la naturaleza estaba impregnada de fuerzas misteriosas, que no tenían nada que ver con los seres humanos, sino que ya existían cuando Dios creó el mundo. La vida terrenal, incluso la inorgánica, era esencialmente sexual, y lo era desde el instante mismo de la creación. Por consiguiente, el universo físico era peligroso a causa de su carácter casi incontrolable. Para El Bosco, los seres humanos fueron marcados con el pecado original desde el inicio de los tiempos. Es la conciencia de este hecho lo que subyace a *El jardín de las delicias* y el eje en torno al cual los estudiosos de El Bosco han especulado durante años. Para algunos autores, las escenas de la tabla central son una materialización del Paraíso, mientras que para otros ilustran el vicio. Pese a ser mutuamente excluyentes, las dos son posibles, lo que nos incita a preguntarnos si las fantásticas escenas del Bosco no serán insolublemente ambiguas.¹⁰⁹ Las descripciones de los siglos XVI y XVII renuncian a interpretar la obra, alegando que ya no era comprensible o legible de acuerdo con la imaginería e iconografía del momento. ¿Pretendía El Bosco ser deliberadamente enigmático?

¹⁰⁹ VANDEN BROEK, Paul. (et al). *Hieronymus Bosch, El Bosco. Obra Completa*. (v.bibl) p.102

Este tríptico parece estar dedicado a la historia del mundo y reflejar en toda su tensión dramática, la lucha de la humanidad entre las pasiones innatas y la moralidad, y entre el sexo y el matrimonio, según conceptuaba estos asuntos la clase burguesa hacia el año 1500.

El Bosco utiliza los animales como símbolo de las pasiones, la lechuza simbolizaba todo lo maléfico y necio, lo que rehúye la luz. La lechuza sirve como señuelo para capturar a otras aves, por ello, actuaba también como símbolo de la tentación y de la malignidad que aparenta inocencia, pero que arrastrará a los incautos a la ruina. El motivo de la lechuza y los pájaros era pues un emblema, según los criterios misóginos de la era bosquiana, de las mujeres, a quienes se juzgaba responsables de esa tentación, ya fuese permitida o prohibida.¹¹⁰ La naturaleza, para el Bosco, es también una artista, pero el tono sexual de su arte se vincula paralelamente a la malignidad o, como mínimo, plantea un peligro. Los hombres son seducidos para entregarse a la naturaleza en vez de tratar de controlar por medio de la razón.

La figura del salvaje y del híbrido también estaba muy presente en sus pinturas, gentes de piel negra, seres de abundante pelo, tritones y sirenas, etc... , sobre los que en la Edad Media se narraban innumerables leyendas y mitos. Así, el salvaje era la antítesis de lo que se definía mediante el concepto de “civilización”, y del catálogo íntegro de normas sociales coercitivas. La visión bosquiana guarda también importantes reminiscencias de las representaciones hechas en el siglo XVI de la edad de oro primigenia, en la que el género humano llevaba una vida de amor y placer sensual, libre de cuidados y de vergüenza, en un paraíso natural. Las fantasías en torno a las edades primitivas y doradas, la sexualidad, el Paraíso, la libertad y la lujuria se entremezclaron de forma progresiva en la imaginación medieval y del siglo XVI.¹¹¹

Este paraíso/grial (al que hago un guiño mediante los extraños paisajes de mi serie) se enclava a menudo, en la tradición popular, en una montaña hueca, pero también en una encantadora meseta, y a veces alberga palacios de portentosa arquitectura (como en la Otia imperialia de Gervasio de Tilbury). A mediados del siglo XV, el Grial empezó a recibir la denominación de Montaña de Venus. El tema fue presentado en forma literaria en diversas ocasiones, con títulos como *Guerino il Meschino* de Andrea da Barberino (circa 1400), *Le Paradis de la reine Sibylle* de Antoine de la Sale (siglo XV) y la saga de Tannhäuser. Se han identificado alrededor de cincuenta referencias al mito en la literatura alemana y holandesa de los siglos XV y XVI. Los textos en cuestión suelen ser, tratados en los que unos doctos autores critican la insensatez del mito, ya creyesen realmente en la existencia de la Montaña de Venus o la desecharan como una ilusión demoníaca. Gert van der Schueren escribía en 1478: “*Pero éste no es el Paraíso celestial, sino un lugar de pecado, al que se gana acceso por extraños medios y del que no hay escapatoria, a no ser por una rara e inaudita buena fortuna*”. El grial se halla ubicado en un punto impreciso entre la existencia terrena y el más allá; se podía entrar en él sin haber muerto, pero los

¹¹⁰Ibídem p.104

¹¹¹Ibídem p.108

visitantes que permanecían allí más de un año eran sentenciados a quedarse para toda la eternidad.¹¹²

También reflexionó sobre el problema de la exclusión y la marginalidad; de ahí los mendigos, los indigentes y otros desheredados que ocupan un lugar especial en su obra. El loco, al igual que el campesino, encarna tipológicamente la antítesis de la clase de comportamiento que se recomienda y se elogia. Estos personajes son presa de un deseo desmesurado, grotescas gesticulaciones, altibajos de humor y una capacidad infinita de excitación y desequilibrio (como el cazador de mi serie). Este tipo desinhibido, gobernado únicamente por sus pasiones, personifica el polo opuesto de la moralidad propagada y la conducta que cabría desear entre el público. El comportamiento demente está dominado en suma por la naturaleza, algo precisamente a lo que el hombre cuerdo debería resistirse. El autocontrol es preferible, a la pasión espontánea; ésta es la esencia del mensaje que aspiraba a transmitir El Bosco en su *Jardín de las Delicias*.

El pintor es también un crítico feroz de la locura en todas sus acepciones, y sin embargo elige una estética basada en criaturas estafalarias, cómicas, que son intrínsecamente una manifestación de extravagancia y locura. Sublima su obsesión por la exclusión y la demencia en los valores que propugna y en el arte que crea. Pese a conferir a su obra un tono eminentemente moralista y tratar en todo momento de promulgar un mensaje, codifica sus invenciones hasta el punto de generar un efecto global que es con frecuencia hermético: *“el hombre sabio habla en acertijos”*. Defiende en fin los valores de la burguesía urbana de su tiempo, pero lo hace de una manera que nos induce casi a sospechar que su intención es la contraria.

Me interesa especialmente el universo visual que crea, su imaginería se desborda hasta adquirir dimensiones posiblemente subconscientes, incontrolables, extraordinarias, que están impregnadas de una belleza hiriente y oscura, mucho más inaccesible que sus enigmas moralizadores.

Esta apertura a profundidades internas que, al menos en cierto grado, escapan al dominio del individuo, así como la parcial libertad en la elección de los temas, ratifican que El Bosco no era ya un artista medieval y que, hasta el día de hoy, continúa siendo algo más que un mero testigo del pasado¹¹³.

¹¹² Ibídem p.109

¹¹³ Ibídem p.193

Francisco de Goya

El dramatismo y pesimismo de las pinturas negras y grabados de Goya, obras cuyo tema principal es la soledad y la pérdida de la fe, han dejado huella en mi serie. En los textos que analizan las pinturas negras hay abundantes datos sobre el trasfondo mitológico de las obras, su significado iconográfico, su profundidad psicoanalítica, sus relaciones temáticas; pero sobre todo, habría que destacar que las Pinturas Negras fueron para él una bóveda de una visión apocalíptica, representaban el abismo que se abre en el alma.¹¹⁴

Max Ernst

Ernst se interesó en indagar cómo las imágenes de la locura podían estar incluidas en los sueños del artista. Las combinaciones y las yuxtaposiciones de imágenes, tan frecuentes en sus cuadros, le parecieron corresponderse con su pensamiento teórico siempre interesado en los problemas de la representación, los collages fueron una respuesta. La realización de collages le producía un efecto específico, “una intensificación provocada de las facultades visionarias”, que describía como una sucesión de imágenes contradictorias y una persistencia en la memoria de las visiones que más lo habían atrapado. Se planteaba construir representaciones pictóricas más allá de lo representable, más allá de la realidad y de la abstracción. A Max Ernst ese lugar de condensación, encuentro y yuxtaposición de imágenes le producía un atrapante placer y una búsqueda vigorosa de figurabilidad. Sin duda conocía bien el proceso primario de creación.¹¹⁵

Matthew Barney

Es el artista que más me ha influido, aunque creo que *The Cremaster Cycle* (1994-2002) es excesivamente largo y monótono; las historias, los extraños personajes, ambientes que crea y el entramado críptico que envuelve su obra me parecen muy interesantes. También me influyó fuertemente ver como el propio artista era el actor protagonista, y se convertía en el héroe, como hago yo en *Homo Verres*. Además, Barney es un experto en hibridación y metamorfosis, explora las variedades infinitas que se le ofrecen desde que decide sobrepasar los géneros humano/animal, femenino/masculino, ect... También me hizo animarme a producir mi propio atrezzo, creando una máscara en silicona, que presento en el Apéndice 3.

¹¹⁴ FÖLDÉNYI, Laszlo F., *Goya y el abismo del alma*.(v.bibl) p.227

¹¹⁵ MELGAR, María Cristina, (et al.), *Psicoanálisis y Arte*. (v. bibl) p. 96-97

Jake and Dinos Chapman

Unos de los artistas que con mayor rotundidad han removido las consciencias de la estética actual son, sin duda alguna, los hermanos Jake y Dinos Chapman, quienes han aportado una mirada fresca e irreverente hacia algunos de los conflictos generados por los humanos para consigo mismos. Han aportado una nueva mirada sobre los aspectos más sórdidos de las relaciones humanas y de las relaciones entre pueblos. La violencia y sus consecuencias han sido la disculpa para poner en entredicho aquellas enfermedades de que adolece la sociedad y que más degradan la condición humana. Hemos construido un mundo donde los valores más ensalzados tenían que ver con la valentía de conseguir la humillación ajena. Tanto Goya como los hermanos Chapman adoptan una actitud irreverente con el mundo que les ha tocado vivir. Una actitud de no aceptación de la realidad, de queja y consternación ante lo que ellos consideran una injusticia y una amoralidad.¹¹⁶

La transgresión de la estética y los valores sobrepasa con creces lo imaginable, y en ese territorio es donde los Chapman encuentran su paraíso de ideas, horrores y risas. En toda la obra de Jake and Dinos, como en otras facetas y acciones de su vida cotidiana, existe un componente lúdico y divertido que pudiera dar una primera falsa imagen de frivolidad a su trabajo (como puede pasar con mi serie) pero que en realidad le confiere naturalidad y veracidad porque realmente entre su forma de entender el trabajo y la vida no existe mucha diferencia. Por otra parte, aún reconociendo el evidente factor dramático y provocador de los desastres de la guerra, encontramos en muchos aspectos de la pintura de Goya una intención lúdica. Lo fatuo oculta lo profundo exactamente igual que han hecho los Chapman en series como *Tragic Anatomies* (1996). Por otro lado, el horror y la sin razón no sólo la evidencian en la serie *Disaster of War* (1993) sino que de igual manera en *Hell*. La minuciosidad, la crueldad y las referencias históricas y artísticas se convierten en otra manera de descubrir los desastres y las consecuencias de la guerra.¹¹⁷

Parecen construir un festival de conmociones anárquicas, pero también no ser del todo anárquicas. Las obras son brotes salvajes que siguen un modelo similar: se concibe algo horrible y luego se somete a variaciones sistemáticas. Conocemos actos de tortura y escenas extremas de pornografía, degradación y vileza que suponen regresión, sobre las que los Chapman desarrollan su trabajo. Hacen representaciones icónicas de fantasías infantiles que son simultáneamente claras y obvias, escurridizas y cómicas.¹¹⁸

Los Chapman consideran que su contenido no es personal o la expresión de un dolor interior, sino objetivo, que les has provocado su tiempo y el ambiente social e intelectual. ¿Cuál es nuestro ambiente ahora? ¿Cómo funciona? Volvamos atrás el reloj cincuenta años antes y veamos de dónde venimos.¹¹⁹

¹¹⁶ FRANCÉS, Fernando (et al.) Jake and Dinos Chapman the Marriage of reason and squalor. (v.bibl) p.12-13

¹¹⁷ Ibídem p.14

¹¹⁸ Ibídem p.17

¹¹⁹ Ibídem p.19

Paul McCarthy

Me interesa por la ambigüedad de sus happenings, y los ambientes sórdidos que crea, en los que nunca puedes estar seguro del significado de lo que ves. Los precursores histórico-artísticos de la obra de Paul McCarthy se hallan entre los surrealistas, con su *écriture automatique* y el juego del *cavre exquis*, en el que el significado es producto de la casualidad. Su método de trabajo es muy interesante, parte muchas veces, al igual que hago yo, de bocetos y esquemas mentales plasmados mediante el dibujo, haciendo que sus performances estén muy ligadas a su obra gráfica. “*Da la impresión de que el artista suele empezar a dibujar casi inconscientemente, trazando formas en torno a los motivos impresos en el mantel y creando imágenes surrealistas y absurdas*”.¹²⁰

Para este artista, el cine, también es una importante fuente de inspiración, pero la utiliza de una manera diferente a la mía. Las películas de piratas y las del oeste constituyen la esencia del cine de Hollywood, sus argumentos siguen unas pautas fijas y nos cuentan historias arquetípicas basadas en las normas morales comúnmente aceptadas del bien y el mal. McCarthy recurre a esos géneros populares y vacía sus formas, volviéndolas a llenar, transformándolas en el plano artístico. Al mismo tiempo nunca rehúye los tabúes del subconsciente humano, siempre presentes de modo subliminal en el mundo del cine. Suele trabajar al igual que yo en proyectos que se prologan durante años, creando un conjunto de obras complejo, como *Pirate Projet* y *Western Projet*.¹²¹ Sus líneas de investigación me parecen interesantes, pero estéticamente no me parecen nada atractivos los resultados finales de sus obras.

No me considero un experto en cine, pero creo importante mencionar algunas películas que han influido considerablemente en mi forma de desarrollar la serie.

David Lynch

Sin duda David Lynch ha sido el cineasta que más ha influido en mi obra y en mi forma de entender el cine, hasta el punto de que, si alguna vez llegara a desarrollar la serie *Homo Verres* en forma de largometraje, me basaría en sus fórmulas para hacer cine.

“El infierno según Lynch está anclado en lo real, se nutre de lo real. Pero esa realidad, diaria, palpable en las acciones triviales de la vida, en la rutinaria actividad humana tiene como trasfondo, como paisaje con monstruos, el tupido lienzo del inconsciente”.¹²²

Los monstruos que Lynch nos muestra, no provienen de lugares desconocidos ni de mundos lejanos, se parecen a nosotros, habitan en nuestro interior, somos nosotros mismos.

¹²⁰ MEYER-HERMANN, Eva (et al.), Paul McCarthy. *Brain Box Dream Box*. (v.bibl) p.122

¹²¹ *Ibíd*em p.86

¹²² ALIAGA, J.V. *El infierno según Lynch*. (v.bibl) p.15

“El síndrome de Korsakow es una enfermedad que afecta en general a alcohólicos y drogadictos y que hace que los recuerdos perdidos por la atrofia cerebral sean reemplazados por fantasías e invenciones alucinantes. Para David Lynch todos, en mayor o menor medida, padecemos este síndrome. Según él los hombres hacemos el mal constantemente y nos resultaría demasiado difícil seguir adelante si tuviéramos que lidiar con ello y arrastrar el peso de nuestras faltas, de modo que tergiversamos los recuerdos, inventamos, y hacemos del pasado y del presente una ficción que nos satisfaga. Estas ficciones que nos ayudan a vivir sin remordimientos se acumulan como capas geológicas sobre nuestros rostros, una máscara sobre la otra, hasta formar una cara estándar, un rictus aséptico que nos permite movernos por el mundo con comodidad. (...) La dialéctica de lo siniestro en David Lynch se articula en el movimiento de aparición y desaparición intermitente del rostro deformado por el pecado, la culpa y la inconsciencia, que se alterna con la aparición y desaparición de la máscara cotidiana”¹²³.

Eraserhead (1977), indescriptible primera película de Lynch, es un buen punto de partida para pensar más allá de lo que estamos acostumbrados en cuanto a cine se refiere. En *El Hombre Elefante* (1980) el fenómeno John Merrick con su rostro inefable hace de espejo invertido, donde se refleja el cruel horror de la sociedad que lo rechaza. El villano de *Terciopelo Azul* (1986), alterna momentos de exagerada perversidad con exabruptos de llanto y ternura. Leland Palmer *Twin Peaks*, viola escondido tras la máscara del demonio Bob. Por momentos intuye que está haciendo algo terrible y llora desconsoladamente, pero luego vuelve a vestirse de Bob y sonríe y ruge al espejo. *Carretera Perdida* (1997) es la historia de un hombre que, atormentado por haber matado a su mujer, se transforma en otro, una larga secuencia de alucinación-sueño delirio del protagonista que se imagina una realidad tergiversada¹²⁴ (al igual que ocurre en *Homo Verres*). Pero lo más interesante de esta caracterización de lo siniestro es que conserva el elemento de ambivalencia como factor fundamental, pero también irresoluble, de la experiencia de lo Unheimlich. Nunca sabremos si Leland se vestía de Bob para violar a Laura o si Bob se vestía de Leland para ir a trabajar todos los días. Al igual que no sabremos si el cazador se disfraza de *Homo Verres* para violar mujeres. La ambigüedad y complejidad de las tramas hace a sus films irresolubles, creando una sensación en el espectador similar a la que estoy intentando conseguir yo mediante mis imágenes.

El público puede analizar exhaustivamente estas confusas películas y buscar significado en sus detalles estilísticos. Mucha gente disfrutamos del profundo análisis de estas cintas, especialmente aquellas cuya historia parece esconderse tras oscuras metáforas e incomprensibles analogías visuales. Aunque también se puede optar por dejarse llevar por las emociones que evoca el cineasta, sin tratar de racionalizar sus intenciones, y sin diseccionar sus decisiones estilísticas. Sin duda Lynch tiene un asombroso dominio sobre las emociones de su público.

¹²³ MAURETE, Pablo. Revista de cultura Ñ, Artículo: ¿Qué es lo siniestro? (02/07/2009) (v.bibl)

¹²⁴ MAURETE, Pablo. (opus cit)

***Shutter Island* (2010) de Scorsese**

Shutter Island (2010) deriva en una progresiva difuminación de la barrera que separa lo real de lo que no lo es, lo obvio de lo intuido, la idea previa de la realidad constatada, estableciendo una maraña de sombras que avanza apoyada en lo hipnótico de su peligrosa, alucinada y provocativa puesta en escena. La fragilidad de la mente humana funciona perfectamente como bisagra en la que Scorsese se apoya para retorcer la visión del público de manera contundente. Lo realmente interesante es el modo en que la historia y la realidad de lo que sucede van cambiando continuamente y el hecho de que, hasta la última escena, todo gira en torno a la forma en que se percibe la verdad.

***Anticristo* (2009) de Lars Von Trier**

Desde el principio quedan claras las intenciones del director que en esta ocasión se adentra en el perturbador universo de las mentes desequilibradas. En este film la fotografía está especialmente cuidada, crea imágenes de una bella factura y calidad técnica, que tienen muchos puntos en común con mi serie. Se retrata una maldad con increíble voracidad, se utilizan animales de forma simbólica (como el zorro, el cuervo y el ciervo), el bosque goza de gran protagonismo, y la naturaleza domina a los personajes que intentarán salir del caos.

Rammstein

Aunque parezca extraño, me parece importante mencionar este grupo de metal industrial alemán, ya que la mayoría de las imágenes surgieron escuchando su música; mientras viajaba en autobús, entre el sueño y la vigilia, observando paisajes (similares a los que intervengo). El cantante Till Lindemann, con una voz extremadamente grave que se debate entre el rugido de un león y un grito de ultratumba, canta la mayoría de sus canciones en alemán, creando melodías delirantes, con gran fuerza, que activan mi imaginación, asociando imágenes inquietantes. Sus letras están cagadas de metáforas y símbolos que tratan con cinismo la representación de algunos tabúes sociales: el sexo libre, el canibalismo, el sadomasoquismo, evidenciados en canciones como *"Pussy"*, *"Tier"*, *"Weißes Fleisch"*, *"Halleluja"* o *"Ich tu dir weh"*.

Me parece importante, que el espectador vea las imágenes mientras escucha la música con las que fueron pensadas, acercándose mejor al sentido original de la obra. En el videoclip que adjunto como ejercicio experimental (al que hago referencia en el apéndice 2), trabajo con una de sus canciones *"Haifisch"*.

6. Belleza de la histeria.

La belleza convulsiva es mayormente una estetización de la histeria, su presencia en el arte contemporáneo ha ido en aumento en los últimos años. Algunas de mis imágenes son fuertes, pero las he manipulado de tal forma que puedan ser disfrutadas estéticamente. Algo que en principio debería producirnos rechazo es presentado como bello, esto ayuda a crear una fuerte tensión en el espectador.

6.1. El impacto visual o la sorpresa

El gusto de la sociedad contemporánea por este tipo de imágenes va en aumento. Personalmente si una obra de arte me deja frío no me parece una buena obra, por eso busco constantemente el impacto visual, pero sin llegar a hacer de mi trabajo una manifestación violenta. Trata sobre una violencia ficticia, del tipo que se puede ver en las películas.



Serie Homo Verres # 41 (detalle) (2011)

A los artistas mencionados anteriormente el espectáculo de la violencia les fascina y les aterra, la obsesión del asesinato sexual aparece repetidamente; sus antecesores históricos serían Goya y Gericault y su frenético deseo estético de destrucción. Maurizio Cattelan, es uno de los artistas más provocadores e influyentes de la actualidad. Su obra es realmente irónica y crítica, con la sociedad y con el mundo del arte contemporáneo. Esa profunda crítica implícita en su trabajo

se convierte en transgresión y provocación en muchos casos, pero esto no evita que sus obras, alcancen una belleza y una profundidad dignas de admirar. Cattelan es más un poeta que un narrador; sus obras son poemas visuales, existe una gran poética en ellas más allá de cualquier provocación. Para bien o para mal, no deja indiferente a nadie, la polémica siempre acompaña su trabajo. Al igual que yo, busca crear imágenes más fuertes de lo que el equivalente en palabras podría comunicar. Me interesa especialmente la ambigüedad de las ideas que transmite. Es capaz de reproducir las complejidades de la vida sin ofrecer soluciones, simplemente quiere crear nuevos terrenos en los cuales las imágenes del arte y la vida se trasciendan mutuamente. Su actitud le ha dado la fama de provocador, travieso, ingenioso, estafador y hasta ladrón.

El espectador se puede llegar a reírse de mi interpretación en la fotografía del potro muerto o de los ahorcados; pero, al mismo tiempo, hay un elemento brutal que crea cierta incomodidad. Mi trabajo consiste en una especie de brutalidad virtual, ficticia; esa violencia latente que al manifestarse plantea dudas sobre que es lo que resultara de ella. Quizás ni siquiera se transforme en violencia, podría transformarse en un quejido, un llanto, o risas; es lo que está a punto de ser expresado pero que nunca termina de expresarse. Este mundo está ordenado por esas acciones, y cuando digo latente no quiero implicar una falta de resolución, si no un potencial aún dormido dentro de la acción que resulta atrayente, a veces temible pero también absurdo, humorístico, y algo que pide empatía pero nunca está claramente expresado.

Doy gran importancia al impacto visual, y esto es lo que más valoro en una obra de arte. Este impacto lo intento conseguir a través de la sorpresa, la violencia, el humor, la originalidad y atmósferas extrañas. Creo que se acepta a menudo que la corriente de lo desagradable en el arte en general contiene revelaciones psíquicas o útiles contenidos teóricos; pero, en realidad, no creo que sea una terapia para el artista ni para el público. En mi opinión se trata de estimulación y de una estrategia de visibilidad.

6.2. El cuerpo fragmentado o metamorfoseado

Un punto común muy importante de los artistas estudiados en este escrito es que trabajan con el cuerpo fragmentándolo o metamorfoseándolo. En sus obras presentan una conjunción de lo animado y lo inanimado, de lo natural y lo artificial, del amor y la muerte. El cuerpo ha dejado de ser el rostro de la identidad humana para pasar a ser una colección de órganos, una especie de vehículo del que se sirve el hombre y cuyas piezas son intercambiables por otras de la misma naturaleza. El cuerpo en su globalidad, es la fuente y el referente de todos los signos, es una ficción inacabada que se construye y se reconstruye, continuamente, en la vida cotidiana.

*“Entre el éxtasis y el suplicio, se transgreden las prohibiciones y los sentidos se torturan por la excitación, recuperándose la animalidad del ser humano. Se trataría de un deseo de sacar a la luz, de plasmar sobre la piel (el elemento más visible más visible del cuerpo) algunos de los fantasmas más íntimos del inconsciente”.*¹²⁵

Ya en Lascaux se representaban rebecos o cérvidos sin cabeza. ¿Magia de cazador? ¿Animales cogidos en la trampa y sortilegios en efigie que lograron su objetivo? ¿Ritual de un conjuro místico? ¿Separación, ya, del cuerpo y del alma? ¿Cadáveres de bestias que sirven de alimento a los vivos? En cualquier caso, habiéndose atacado la integridad del cuerpo, lo que se ofrece es el equivalente a una figura amputada, una existencia incompleta. La iconografía cristiana también ama los cadáveres, a los moribundos y a los muertos. El Cristo bajado de la cruz, objeto de lamentaciones colectivas, yacente sobre las rodillas de su madre, componiendo la Piedad: lo que se muestra es siempre un cuerpo mutilado, herido de muerte.¹²⁶

6.3. El dolor

El dolor (físico, emocional o psicológico) también acompaña las obras de los artistas tratados de un modo insistente, obsesivo, angustiante. La fragmentación humana conlleva una mezcla de fascinación y horror, un deseo de crueldad y de miedo, de experiencias límite y sensaciones excesivas. El temor que aparece, en la cultura occidental, delante del cuerpo abierto, mutilado, es el miedo a ver en peligro el concepto de indivisibilidad del ser humano, de ver cuestionada su seguridad, de la aparición del fantasma de la muerte, mediante el doble efecto de la fragmentación y la descomposición. El ser humano percibe su fragilidad y ello le aterroriza.

Los personajes de mi serie experimentan sentimientos similares a los personajes que aparecen en *Saturno devorando a su hijo* de Goya. No hay consuelo para el

¹²⁵ G.CORTÉS, J.M., *El cuerpo mutilado: La angustia de la muerte en el arte*. (v.bibl) p 86

¹²⁶ DE DIEGO, Estrella (et al.). *Revista de occidente. La hora de los monstruos*. (v.bibl) p.43

gigante delirante, al igual que tampoco hay resurrección para la víctima mutilada. El gigante la despedaza sin ninguna razón, (la víctima ya esta hace tiempo muerta); no sabe a dónde ha llegado ni que le sucede. La oscuridad que reina en el cuerpo del gigante acoge en su interior otro cuerpo. Los dos se precipitan juntos al oscuro vacío que los envuelve. Su caída carece de fin y de dirección; caen perdidos en la nada, esperando imponentes que ésta acabe consumiéndoles definitivamente a los dos.¹²⁷

“Una tragedia, por lo tanto, es la imitación (mimesis) de una acción noble, completa y de una cierta magnitud, haciéndolo agradable en cada una de sus partes, por separado; se basa en la acción y no en la narrativa, y mediante la compasión (éleos) y el temor (fobos), produce la purificación (catarsis) de dichas emociones”. (Aristóteles).



Serie *Homo Verres* # 43 (2011)

Debemos preguntarnos el porqué del gusto por estas imágenes. En *Más allá del principio del placer*, Freud argumenta qué las pulsiones eróticas intervienen y transforman lo displacentero en placentero.¹²⁸ Tenemos que tratar brevemente, porqué la tragedia griega, ha sido y sigue siendo, más allá de las condiciones históricas particulares que determinaron su creación, pauta y modelo indiscutido. Freud afirma haber descubierto la estructura antropológica inconsciente que, revelada por la tragedia griega, explica la fuerza y la vigencia de ésta.

¹²⁷ F.FÖLDÉNY, Laszlo, *Goya y el abismo del alma*. (v.biblib.) p.214

¹²⁸ MELGAR, María Cristina, (et al.), *Psicoanálisis y Arte*. (v.bibl) p. 53

El espectador de la tragedia siente compasión por el infortunio del héroe. Sugiere un movimiento del espectador hacia el héroe, una corriente afectiva positiva, aunque dolorosa. La culpa y el destino del héroe siempre son trágicos. Hallamos aquí un patrón de lo sublime en el terreno moral. La categoría de lo sublime es provocada por un exceso o desmesura de naturaleza humana, no natural. Se produce un cambio de destino, un giro de guión, en la suerte del héroe, la peripecia trágica, el paso de una situación venturosa a otra desventurada. Y se produce asimismo el paso de una situación de ignorancia respecto a la causa de la peripecia (el pecado o falta trágica).

¿Cómo puede un sentimiento doloroso como el miedo (fobos) trocarse en sentimiento placentero? ¿Cómo puede el arte en general y la tragedia en particular extraer un sentimiento de placer de una sensación displacentera? Esta cuestión, planteada por Kant en su *Analítica de lo sublime*, fue abordada tácitamente por Aristóteles en su definición de la tragedia. El término *catarsis* confiere respuesta a esta cuestión. *Catarsis* sería liberación de emociones y pasiones que dominan pecaminosamente el alma. Mediante la catarsis el alma se libraría de enfermedad, siendo ésta exceso y predominio de algunas pasiones sobre las restantes y desequilibrio correspondiente de la *psique*. El ritual que mi personaje realiza en el pozo podría haberse realizado en busca de esa catarsis.

El animal totémico puede llegar a ser en determinadas circunstancias rituales, ceremoniales o festivas, sacrificada, expiada, lográndose con esa expiación una purificación social de los “males” epidémicos y virulentos que alteran la vida de una comunidad. Como señala Girard en su obra *La violencia y lo sagrado*, el personaje sagrado, basileus o farmakón, atrae hacia sí la epidemia de violencia dispersa en el cuerpo social, cristalizándola y polarizándola en un individuo señalado, el individuo sacrificable (el Homo Verres desterrado), cuya inmolación produce un consenso unánime en la población, que de esta suerte desvía hacia el exterior de sí un exterior definido por la propia población, el círculo vicioso de violencias recíprocas interminables, las vendettas y contravendettas que sangran la comunidad.

¿Cuál sería el mito originario que serviría de soporte al totemismo y se hallaría en el origen mismo de la cultura y la organización social, de la religión y de la moral? ¿Cuál sería el mito primero, proto-mito que constituiría el soporte y el fundamento del sujeto humano? El mito que inventa Freud es la reconstrucción entera de aquello que en religión totémica o no, en el folklore y en la mitología privada expresada en sueños y síntomas neuróticos (así en la zoofobia) aparece disfrazado, revestido de figuras sustitutivas y en escamoteo de algunas de las secuencias de la totalidad de la narración.

6.4. Universo onírico

Lo maravilloso es el concepto que desplazó al automatismo como principio básico del surrealismo bretoniano. Impulsado por Breton, lo maravilloso tiene dos componentes: la belleza compulsiva y el azar objetivo.¹²⁹

*“Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto”.*¹³⁰

En el Medievo el término “maravilloso” señalaba una ruptura del orden natural cuyo origen, a diferencia de lo milagroso, no era necesariamente divino. Este desafío a la causalidad racional es esencial respecto del aspecto medievalista del surrealismo, de su fascinación con la magia y la alquimia, también respecto de su aspecto espiritualista, su atracción hacia las prácticas mediumínicas y los cuentos góticos, en los que lo maravilloso se encuentra de nuevo en juego. Creo que deberíamos volver a encantar un mundo desencantado, una sociedad que se ha vuelto despiadadamente racional. Lo maravilloso funciona como una “negación” de lo real, de su equiparación filosófica con lo racional. *“Lo maravilloso es la erupción de contradicciones en lo real”* (Louis Aragon).¹³¹ Breton en su ensayo de 1920 sobre los primeros collages de Ernst, dice: desorienta a la “memoria” y altera “la identidad”. Breton concibe lo maravilloso en términos de resolución, en vez de contradicción: *“Lo que es admirable en lo fantástico es que dejan de existir las cosas fantásticas: solamente existe lo real”.*¹³²

Debemos ver lo maravilloso como belleza convulsiva, como una confusión siniestra entre estados animados e inanimados, y como azar objetivo, un intento de elaboración de una experiencia “histórica”. *“La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fijada, mágico-circunstancial, o no será.”* (André Breton)¹³³ Lo explosivo-fijo, la segunda categoría de la belleza convulsiva, es siniestro sobre todo en su estado in/móvil, porque alude a la autoridad de la muerte. Breton sugiere que deberíamos pensar la belleza convulsiva en términos de shock fotográfico, puesto que el proceso fotográfico de inanimación está estrechamente vinculado con el trauma, la ansiedad y la repetición. La tercera categoría, es lo mágico-circunstancial, la belleza convulsiva enfatiza lo deforme y evoca lo imposible de representar, entremezcla el deleite y el espanto, la atracción y la repulsión.

Breton, Hippolyte Berheim, Joseph Babinski y Freud, además de aludir a Charcot y a Janet consideraban la histeria como un *“mal a través de la representación”*, pero por supuesto tenían diferentes opiniones con respecto a su etiología. Charcot

¹²⁹ FOSTER, Hall, *La belleza convulsiva*. (v.bibl) p.55

¹³⁰ BRETON, André. (cit en) TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* (v.bibl) p.76

¹³¹ ARAGON, Louis. *La revolución surrealista*. (cit en) *Ibidem* p. 32

¹³² ANDRÉ, Breton. (cit en) *Ibidem* p.67

¹³³ ANDRÉ, Breton. *El amor loco*. (v.bibl) p.33

consideraba que la base de la histeria era orgánica y Janet, que era el producto de una deficiencia constitucional. Y Freud lleva esa idea aun más lejos: el síntoma histérico es “*conversión*” somática de un conflicto psíquico, una idea, un anhelo o un deseo reprimido. Como había sucedido con el automatismo, y tal como pasaría con la paranoia, revalorizan la histeria, llevándola de “*fenómeno patológico*” a “*descubrimiento poético*”.¹³⁴

Si lo maravilloso, como motivo central del surrealismo, involucra lo siniestro, y si lo siniestro, como retorno de lo reprimido, involucra el trauma, entonces, el trauma tendría que aportar algo, de alguna forma, al arte surrealista¹³⁵. En varias fotos hago un guiño al impacto de la escena originaria (donde el niño presencia una escena de sexo entre sus padres). Freud también menciona otra fantasía originaria, la de la existencia intrauterina, que podría ser considerada un calmante ambiguo para las otras fantasías traumáticas, esta podría relacionarse con las imágenes del Homo Verres metido en huecos o en árboles. Enigmáticamente sexual, este evento inicial no puede ser comprendido por un niño (Freud describió el estado de este en términos de susto. La memoria de ese evento se vuelve patogénica solamente si es reavivada por un segundo evento que el sujeto, ahora sexual, asocia con el primero, que es entonces recodificado como sexual, y por lo tanto, reprimido. Por esa razón, el trauma parece venir desde afuera, en lugar de desde adentro, y por ello es la memoria y no el evento lo que resulta traumático.

“Filosóficamente, la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro.”¹³⁶ La fotografía, en su origen, tuvo que acercarse a la ficción para demostrar su naturaleza artística y su objetivo prioritario ha consistido en traducir los hechos en soplos de la imaginación. Hoy en cambio lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad.¹³⁷

¿Es lo siniestro, el cumplimiento en lo real de un sueño que al fin se revela pesadilla? *Homo Verres* es la imagen misma del hombre que despierta de un sueño, el sueño primordial que le constituye en sujeto, el sueño que le confiere su identidad. El Capítulo IV (que explicaré más adelante) nos revela la imagen del hombre cuando siente que el sueño pasional que le constituye en sujeto se ha precipitado en el abismo, dejando como rastro el vacío, la nada. “*Estamos hechos con la madera de nuestros sueños*”, dice Shakespeare en *La Tempestad*. Parece que toda la video-creación que presento en el Apéndice 2 sea un inmenso flashback a partir del éxtasis de terror y fascinación del cazador.

El sueño de la razón produce monstruos de Goya, sea interpretado como monstruos que aparecen cuando la razón se duerme, o como monstruos soñados por la razón, se trata de la desintegración de la relación que une la razón (el

¹³⁴ FOSTER, Hall. *La belleza convulsiva*. (v.bibl) p.48

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ BORGES, J.L. *El informe de Brodie*. (cit en) FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. (v.bibl) p.65

¹³⁷ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. (v.bibl) p.185

intelecto, el yo consciente) con el desconocido que se extiende detrás de ella (el instinto, el subconsciente, sí mismo, Dios). El yo, en vez de recobrar la cohesión y encontrar la unidad, se dispersa por el vacío terrorífico y es devorado por la oscuridad. Los límites de la razón no los marca la razón, sino algo que está más allá de ella.¹³⁸

*La visión interior estimulada por las artes visuales, las imágenes interiores y las emociones disparadas por la sensorialidad del impacto estético preceden a las formas intelectuales con que los pensamos.*¹³⁹

A la hora de desarrollar el proyecto, buscaba una mayor fuerza imaginativa, crear un mayor potencial visual en cada fotografía. Me interesó seguir la formación de un código visual personal y la transformación de elementos psicóticos en metáforas pictóricas sobre la locura, intentando crear un panorama visual de creatividad provocativa. Buscaba procesos psíquicos conducentes a la construcción de un objeto estético que se reconciliase con lo perdido, generando un lenguaje visual para las narrativas de la locura, mundos que caracterizaran al delirio.¹⁴⁰

¹³⁸ F.FÖLDÉNY, Laszlo, *Goya y el abismo del alma*. (v.biblib.) p.209

¹³⁹ MELGAR, María Cristina, (et al.) *Psicoanálisis y Arte*. (v.bibl) p.8

¹⁴⁰ *Ibíd*em p.93

6.5. Representando el infinito

El texto de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, me hizo relacionar la serie *Homo Verres* con el arte barroco:

“La reflexión estética occidental, muestra una orientación definida hacia la conquista para el placer estético de territorios de la sensibilidad especialmente inhóspitos y desasosegantes: su progreso se mide por la capacidad que tiene de mutar en placer o doloroso y en conceder a esa mutación el concepto estético adecuado.”¹⁴¹

Frente al racionalismo renacentista, el arte barroco puede parecer irracional si se examina superficialmente. El barroco no sólo es racional, sino racionalista. Supone una filosofía que ha escindido lo real entre razón y sinrazón, entre Razón y Locura. Y que ha escindido, sobre todo, lo real en lo racional-inteligible y lo sensible, entre claridad de la idea y la confusión de la sensación.

“El arte barroco sabe que detrás de este mundo de engaño que se obtiene en el contacto sensible hay una estructura firme, la res extensa, el espacio infinito: un universo que tiene en el infinito su límite y su cadencia. Sabe que el sujeto, la res cognitans, comprende esa dimensión de lo real, oculta o subyacente tras la maraña sensible. Todo el arte barroco es una prueba epistemológica de gran estilo acerca de la no fiabilidad del sentido de la vista, y de la capacidad de metamorfosis de todo el mundo sensible”.¹⁴²

El ojo es engañando, mientras que la inteligencia añade lo que falta a la representación. Es la razón y no la vista la que hace comprender el sentido oculto, la estructura profunda, la intención y la orientación perseguidas por la representación. En el arte barroco siempre lo presente está invadido y envuelto por lo invisible; *lo finito, por un torbellino de infinitud*. De ahí el carácter imperfecto de esas representaciones; estas composiciones son elípticas, el espectador deba añadir el antes y el después que en la representación se está sugiriendo. El barroco quiere trascender siempre el *marco* que define la representación. El arte barroco demuestra, pues, el carácter ilusorio de un mundo, sensible, que siempre está más allá de sí mismo, que siempre se metamorfosea, debido a que siempre está a punto de alcanzar esa cadencia, que, sin embargo, al ser infinita, trasciende *absolutamente* el ámbito de lo visible. Por esto el barroco se fija en ese tránsito, en ese estar a punto de; de ahí su gusto por lo evanescente, por la humareda. Su fijación en lo que no es ni una cosa ni otra, sino la contradicción entre ambas: vivir muriendo y morir viviendo. El arte barroco constituye un esfuerzo por sugerir, mediante todos los recursos dramáticos disponibles, mediante un virtuosismo sin

¹⁴¹ TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. (v.bibl) p.162

¹⁴² *Ibíd.* . p.167-168 *passim*.

límites, lo infinito a través de lo finito, la invisible infinitud a través de lo visible, fugaz e ilusorio. Sintetizó teatral y escénicamente, lo visible y lo invisible.¹⁴³

En el barroco el hombre (como mis personajes), se pierde en el torbellino de un movimiento que le arrastra hasta espacios desconocidos. Un universo en el que infinitos mundos tienen fugas entre sí, dejando ver dislocaciones entre ellos. Homo Verres es como en el teatro barroco, un simple títere empujado siempre por fuerzas que le vienen del *exterior*. Espacio y tiempo dejan de ser disformes, pasan a ser uniformes.¹⁴⁴

“En el barroco vida y muerte se interfecundan. (...) Todo parece en tránsito. Nada es lo que parece ser a primera vista. (...) ¿O no se nos dice a cada paso que nada distingue en propiedad, en este mundo visible, el sueño de la vigilia, la razón de la locura? ¿No se nos dice y se nos repite que esta vida es tan sólo un sueño? Y sin embargo, todos los gestos, los chorros de personajes que aparecen, todo ese mundo está orientado. Apunta siempre en una misma dirección. (...) Todo ese mundo visible parece que sólo puede completarse a partir de un dato que no se haya recogido en la representación. ¿Qué es eso invisible que falta para que ese escenario se complete? Esta pregunta nos obliga a perseguir la línea o la estructura que intuitivamente hemos descubierto al sentir que todo aquí se halla orientado. (...) Esa estructura la constituye siempre una forma-matriz, una “estructura profunda” que posibilita una infinidad de variaciones orquestales. (...) Pero este télos debe siempre permanecer invisible y ser únicamente sugerido por todo ese despliegue. Ese fin, trasciende el mundo visible, pese a que éste siempre lo connota y halla en él una oculta realidad en su mismo despliegue de apariencia e ilusión. Esa meta es el infinito. En realidad, todo este mundo parece poner en escena a través de todas sus abigarradas producciones, un único y monótono drama, el drama que forjan lo visible y lo invisible, así que éste es entendido no ya como círculo perfecto y limitado, cuanto como infinito. Entonces, toda la realidad que construye el arte no es más que el esfuerzo por designar lo infinito desde lo visible. Es ese esfuerzo el que obliga a explotar todos los recursos e ilusiones de lo visible. (...) Sólo si se percibe esa íntima ligazón resulta posible explicar el por qué de esas nociones de máscara, metamorfosis, disfraz e inconstancia que caracterizan ese arte tan “movido”.¹⁴⁵

¹⁴³ Ibídem p. 169-171 passim.

¹⁴⁴ Ibídem p. 173-174 passim.

¹⁴⁵ Ibídem p. 182-185 passim.

7. El uso de la narración en *Homo Verres*

La mayoría de los artistas que me han influido trabajan sobre la creación de otras realidades mediante la narración, usan la narración como propuesta para una nueva percepción del mundo. Son artistas que trabajan con la imaginación, el juego, el disfraz, el cuento, lo maravilloso. Pero no intentan contar una historia fácilmente comprensible, sino crear sensaciones.



Serie *Homo Verres* # 42 (2011)

El fragmento es utilizado por estos artistas como método de narración. El fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador, de interesantes engarces de ideas. El fragmento incita al proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción ineludible, convierte en suma al espectador en creador.

Con el paso del tiempo, las imágenes más laberínticas se han transformado en el ideal de mi serie, que sigue teniendo el mismo objetivo que hace tres años pero ya interiorizado: buscar un modo de representar algo que es inaprensible pero lo abarca todo. *Homo Verres* encarna la imposibilidad de un constructo mental en el que realmente nos sea posible penetrar. Hay una narración pero no es una narración clara; se configura una especie de juego de pistas, un acercarse al juego de lo prohibido que lo acerca al género del suspense, un toque enigmático que recuerda el relato policiaco, la búsqueda del enigma, la consecución de la meta. Y con ello, la resolución del estado de carencia inicial, un superar la prueba para acceder a un cierto estado de satisfacción.

Creo que el orden en el que se vean las fotografías es importante, la serie tendrá un cierto orden, pero en ella aparecerán elementos que rompen la narración a la que estamos acostumbrados en cine, se quiebra la lógica de una secuencia comprensible de los hechos. En este aspecto me han influido algunas películas de David Lynch, en las que un personaje está interpretado por dos actores diferentes, como ya hemos analizado. Lynch consigue crear con su cine el tipo de sensaciones que intento crear yo con mi obra.

Homo Verres no narra una historia, pretende ser un reflejo de un estado del Ser que fluye en el tiempo. Cuando enlazo imágenes aparentemente inconexas, lo que estoy haciendo es obligar al espectador a situarse en otro nivel de comprensión, más arriesgado, en otro estado diferente al requerido en una narración convencional. La lógica narrativa tradicional impone la estructura lineal del tiempo y las acciones con la finalidad de ofrecer un producto entendible y coherente. Un milagro comunicativo, no puede realizarse mediante los cauces convencionales de la comunicación. La vida se percibe desde la mirada, pasando por la emoción y llegando al espíritu, donde cobra pleno significado. El significado de esta obra responde más a una construcción intuitiva que a un concepto prefijado con alevosía, como hace Andrei Tarkovski en su cine.

Pretendo que mis imágenes parezcan indicios de algo, creando inquietud mediante la ambigüedad. El espectador podrá plantear diversas hipótesis de solución de trama, a la vista de cómo se suceden las imágenes, pero jamás tendrá la certeza de saber que está ocurriendo realmente. Hay varias historias aparentes, no explícitas sino implícitas, que pueden variar con el orden en el que se presenten las fotografías, creando en cada montaje de exposición una trama diferente. El poder jugar con el orden me interesa como forma de estructurar una narración.

7.1. Acciones ambiguas. Lo absurdo

Intento que estas frágiles imágenes se conviertan en “*apariencia o huella, ficción o indicio*”, y justamente gracias a estas cualidades podremos transmitir “*los valores más intangibles y frágiles del ser humano*”.¹⁴⁶ Al igual que Paul McCarthy hurgó en lo más profundo del subconsciente individual y colectivo, así como en los impulsos intrínsecos de los seres humanos.¹⁴⁷



Serie *Homo Verres* # 35 (2011)

Por otro lado, cabe destacar que todas mis performances (por muy caótico que sea su final) empiezan con un orden y un control preciso de todos los ingredientes requeridos. Al principio de cualquier acción, los elementos están intactos y colocados con precisión. Las intervenciones activas (en parte absurdas) del ser humano son lo que hace que el montaje se descarrile y se vuelva imprevisible, aun cuando también conduzca a un resultado siempre predecible: un caos desconcertante y creativo.

Mis fotografías también tienen algunas pinceladas de un humor personal, absurdo en ocasiones, creando diferentes intensidades dramáticas en la narración. El humor es una estrategia de penetración en la psicología del espectador, una forma de lograr complicidades. Creo que el humor no implica falta de seriedad, todo lo contrario; lo contrario de lo humorístico es lo aburrido, no lo serio. El humor del que hablo también está presente en artistas como McCarthy, Marcel Dzama, Mauricio Cattelan o el mismo David Lynch. Intento crear mediante lo absurdo una estética de la sinrazón, “*como la secreta intención lúdica que de niños tuvimos y el aprendizaje nos prohibió*.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. (v.bibl) p.50

¹⁴⁷ MEYER-HERMANN, Eva (et al.), *Paul McCarthy. Brain Box Dream Box*. (v.bibl) p.10

¹⁴⁸ MELGAR, María Cristina, (et al.) *Psicoanálisis y Arte*. (v.bibl) p.94

7.2. El azar objetivo

El azar objetivo tiene dos aspectos relacionados, el encuentro y lo encontrado, que Breton definió (en “*Nadja*” 1928) como “fortuito” y como “predestinado”. El objeto encontrado es un objeto perdido que es recuperado. “*el azar es la forma en que una necesidad se manifiesta mientras abre un camino en el inconsciente humano*”. Es una proyección defensiva en actividad, según la cual una compulsión inconsciente asociada a un evento real es vista, en cambio, como un evento real que produce un efecto inconsciente. Esta proyección de lo psíquico hacia el mundo es tan esencial como común en el surrealismo: es la razón por la cual Ernst se siente un “espectador” pasivo de su propio trabajo, o Breton, un “*testigo angustiado*” de su propia vida. En la compulsión que opera en el azar objetivo, el sujeto repite una experiencia traumática que no recuerda, sea actual o fantasmagórica, exógena o endógena. La repite porque no la puede recordar: la repetición ocurre a causa de la represión, en lugar del recuerdo. Cada repetición parece fortuita pero predestinada, determinada por circunstancias presentes, pero gobernada, sin embargo, por “*alguna fuerza demoníaca actuante*” (Freud, *Más allá del principio del placer*)¹⁴⁹.

*“La compulsión a la repetición se invierte para tomar la forma del azar objetivo: sus ocurrencias son tomadas por “señales” externas a eventos futuros, en lugar de por signos internos de estados pasados. Los objetos son “raros”, los lugares “extraños”, y los encuentros “repentinos”, y sin embargo la repetición los acosa a todos. Reprimido, el trauma es absorbido por la señal, de forma similar a lo que sucede en el caso de lo siniestro (el referente es absorbido por el signo). Lo que el enigma de la señal confirma, entonces, no es una falta de significación a reponer en el futuro, sino una sobre determinación producida por el pasado. Aunque el trauma ya ha ocurrido, cada repetición llega en forma de shock”*¹⁵⁰.

Tengo recuerdos de haber visto de niño una secuencia en la que aparecía un hombre-cerdo andando por el bosque, me causo un gran impacto; pero lo curioso, es que no recuerdo si era una película de serie B que vi a altas horas, o si en realidad fue una pesadilla (aunque parezca novelesco, es cierto, por eso estoy tan interesado en el concepto de lo siniestro de Freud). Muchos años más tarde, con 18 años, vi la extraña escena de *El resplandor* (1980) de la que ya hablé en la introducción, lo absurdo y siniestro de esta escena me volvió a impactar fuertemente (sin recordar todavía de la secuencia del cerdo). “*Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar.*”¹⁵¹ Finalmente, cinco años después, en cuarto de Bellas Artes decidí hacer la serie de *Homo Verres*, conectando los dos recuerdos como claras influencias inconscientes. No podía escapar de esta figura, ya que moraba en mi interior; de lo contrario no hubiera podido soñar con ella. Según Freud, el sujeto desea que estos eventos acontezcan; pero dado que el deseo es inconsciente, cuando se cumplen, el responsable parece haber sido el

¹⁴⁹ FOSTER, Hall. *La belleza convulsiva*. (v.bibl)

¹⁵⁰ FREUD, Sigmund, *Mas allá del principio del placer*. (v.bibl)

¹⁵¹ FLUSSER, Vilém Flusser, *Sobre la memoria*. (cit en) FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. (v.bibl) p.55

destino. Algo parecido me ocurrió con el pozo; ya que dos años antes de empezar la serie tuve un sueño traumático y violento en el que aparecía un pozo, lo olvide y ahora es uno de los elementos centrales de la serie.

Para Roland Barthes “el *punctum* de una fotografía es ese azar que, en ella, nos afecta (pero también nos resulta tocante, hiriente). El *punctum* nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente contenidos en la imagen.”¹⁵²

¹⁵² FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. (v.bibl) p.14

7.3. Final trágico. La violencia en Homo Verres

La serie *Homo Verres* es demasiado dramática y sombría para soportar un final feliz. Pero es también demasiado ambigua, demasiado fantástica en sentido literal, para soportar un final que resuelva la trama. Lo que está en juego es la idea de la condición humana sensibilizada en imágenes fotográficas. Por ello presento como final unas desoladoras visiones en las que aparecen muchos hombres-cerdo muertos, rompiendo de forma drástica la narración.



Serie *Homo Verres* # 44 (2010)

Estas imágenes extremadamente trágicas y violentas están muy inspiradas en *Fuking Hell* de los Chapman, inspirados a su vez en *Los desastres de la guerra* de Goya. En sus enormes maquetas los Chapman crean una nueva realidad, un infierno nazi, en el que se dan todo tipo de torturas y personajes extraños. Estos artistas saben manejar muy bien el impacto visual y mediático, algo que me parece vital para abrirse un hueco en el mundo del arte. Creo que una obra de arte nunca debe dejarte frío, por ello, la violencia siempre ha sido uno de los temas centrales de mi obra, desde mis primeros dibujos. Aunque esta muy criticada, me parece una buena estrategia de visibilidad: creo correcto jugar con el impacto visual, la violencia y los límites del arte, para darse publicidad en los medios de comunicación. Por otro lado, en estas imágenes se abordan los sentimientos e instintos más oscuros del subconsciente, que se llevan hasta los límites de lo que es justificable desde el punto de vista moral y artístico. No obstante, el efecto horripilante de las imágenes nos perturba a otro nivel, dado que lo que nos afecta son acciones a todas luces falsas, que tan solo describen una determinada visión

del mundo. En contraste con ello, nuestra ración diaria de noticias e imágenes mediáticas de la violencia nos parece normal y tolerable.

Para Goya es mucho más importante representar básicamente un acto cruel. El vencido espera clemencia en vano: el vencedor no se apiadara de él. Y no lo hará porque quiere disfrutar de la muerte del otro, pero también porque no hay ni rastro de la gracia universal (Dios). Por eso, resulta indiferente quien triunfa y quién es derrotado: están en el infierno de la falta de gracia (son prisioneros del mundo pardo y sucio de las criaturas), y al matarse entre sí, son instrumentos de una crueldad universal y sin sentido, independientemente del desenlace de su lucha.

El énfasis no está en la crueldad física: a Goya no le interesaba la anatomía del cuerpo como a marqués de Sade, sino la crueldad que emana de la irracionalidad universal (la falta de razón) que rodea a los luchadores, la indiferencia cósmica que permite esa crueldad. Es precisamente esta profunda perplejidad lo que hace tan impresionante la serie de grabados *Los desastres de la guerra*: en ella aparece la misma crueldad que en *Saturno* y la misma incompreensión interna con la que Goya representa a los luchadores. En esta serie, la guerra nos resulta tan horrorosa porque el fuerte vence al más débil, el injusto al justo, es decir el Mal al Bien. La serie de grabados es tan impactante porque para el pintor el orden está perdido, ya no quedan objetivos, ni vencedores, ni vencidos, sólo un enfrentamiento caótico: la lucha no se desarrolla en el campo de batalla, sino en el laberinto de la existencia, donde tras el enemigo visible se oculta otro invisible: el destino indiferente. A los que matan aparentemente no les mueve la venganza, sino la curiosidad: despedazando el cuerpo del otro esperan encontrar tal vez lo invisible.¹⁵³

Como sucede con otras muchas obras de Goya, el deseo de autodestrucción también se manifiesta en esta serie de grabados, lo cual es signo de un profundo conflicto consigo mismo. Esa crueldad universal debida a la falta de una gracia (razón) final es lo que hace que las partes luchadoras sean tan iguales. Éste es el tercer punto que llama la atención en las escenas de duelos y luchas. Las figuras tienen casi siempre los mismos rostros necios e inexpresivos; todos son títeres de un destino incomprensible, ni ellos mismos entienden por qué tienen que ser tan crueles. Apenas se diferencian; en realidad da lo mismo quién vence a quién. Algunos dibujos sugieren que los dos combatientes podrían ser la misma persona que se enfrenta a sí misma delante del espejo.(...) estos dibujos corroboran la sospecha de que las peleas en realidad representan a personas luchando consigo mismas, contra su yo interno, lo mismo que esa figura de un dibujo tardío que, esbozando una sonrisa torcida abate a un rival idéntico y empieza a castrarlo con un cuchillo.¹⁵⁴

En la sociedad contemporánea también está cobrando fuerte protagonismo, este tipo de estética del horror, frente a la decadencia del mundo la especie está tomando una deriva de rechazo a lo existente. La meta no se dibuja con nitidez suficiente; el movimiento, esporádico, fragmentado, no contiene una afirmación hacia nada, sino una negación de todo. La energía no procede de la atracción de un

¹⁵³ F.FÖLDÉNYI, Laszlo, *Goya y el abismo del alma*. (v.biblib.) p.109

¹⁵⁴ *Ibidem* p.113

porvenir hermoso, sino de la repulsión hacia un presente injusto y deforme.¹⁵⁵ En los desfiles de Terry Mugler o de Jean Paul Gaultier, en los barrocos de Versache o de Moschino, lo que parece diabólico o grotesco toma el relevo entre la elite, mientras en las calles la indumentaria y las tribus urbanas, los atavíos de los hinchas de futbol, los tatuajes o los piercings reiteran una estética del sadomasoquismo y del horror. Desde los brotes de nazismo a las mafias internacionales, desde el negocio del narcotráfico asesino a los degollamientos de niños en Argelia, desde el pánico bursátil al pánico de la destrucción ecológica del planeta, desde el comercio clandestino de órganos a la comercialización de fetos para la cosmética: *“El mundo entero ha ingresado en una dinámica de la corrupción y el terror que incluye una estética del infierno”*.¹⁵⁶

Sin embargo la violencia y la violencia en el arte, no es nada nuevo. La violencia conforma la historia de la humanidad, siempre ha estado presente en el mundo, en la vida del hombre. Es parte de nuestra naturaleza, por ello, la violencia es uno de los afrodisíacos más fuertes de la sociedad actual. La violencia puede ser estilizada, hasta convertirse en una especie de elegancia sofisticada característica de una forma de comportarse, tal y como sucede en el cine, como sucede, por ejemplo, en *Blue Velvet*.¹⁵⁷

Cuando pongo en perspectiva todo lo que he visto en los museos en los años que llevo interesado por el arte en busca de imágenes mágicas, míticas y fabulosas, he podido constatar que en todo tiempo y lugar, consideradas todas las historias y todas las geografías, lo que constituye la esencia del arte viaja muy a menudo entre los tres vértices de este triángulo negro que forman el sexo, la sangre y la muerte. De las primeras huellas dejadas por el hombre en las cavernas de Europa a las más recientes obras, la mayoría de las veces son las variaciones de estas tres instancias las que dibujan y fabrican la historia del arte.¹⁵⁸ Las inquietudes del primer hombre seguirán animando y preocupando al último. La materia prima de muchas grandes obras la sigue proporcionando la carne que se odia, que se maltrata, que se destina al peligro, a la muerte y a la descomposición. Esto es lo que expresan con redundancia las pinturas de la historia, un género en el que abundan las escenas de guerra. La sangre no ha cesado nunca de estar presente, como una variación sobre el tema prehistórico de la caza, un enfrentamiento entre depredadores y presas.¹⁵⁹

En Baudelaire, la belleza no sólo incluye de forma inmediata lo repugnante, sino que también se sitúa más allá del bien y del mal moral: su mirada *“infernaly divina”* arroja, mezclados, *“la utilidad y el crimen”*, y en sus ojos vacíos, de musa enferma, poblados de visiones nocturnas, se reflejan *“alternativamente el horror y la locura.”*¹⁶⁰

¹⁵⁵ DE DIEGO, Estrella (et al.). *Revista de occidente. La hora de los monstruos*. (v.biblib.) p.32

¹⁵⁶ *Ibidem* p.28-29

¹⁵⁷ Declaraciones de SERRANO, Andrés (cit en) *Ibidem* p.127

¹⁵⁸ DE DIEGO, Estrella (et al.). *Revista de occidente. La hora de los monstruos*. (v.bibl.) p.33

¹⁵⁹ *Ibidem* p.41

¹⁶⁰ *Ibidem* p.10

*El asesinato en sí es un acto humano en el que confluyen distintos aspectos de la vida: la destrucción de una vida es un misterio, al lado del cual la causa que lo provoca sólo tiene una importancia secundaria. La causa puede ser inconsciente e instintiva, puede ser la venganza, la ira, la envidia, el lucro o la defensa legítima, el deseo de administrar justicia o un ideal considerado de orden superior; el asesinato puede ser algo mecánico o perpetuado por puro aburrimiento, aunque también puede deberse a pura vileza y carecer de causa alguna.*¹⁶¹

En una de mis imágenes más impactantes aparece el cazador decapitado, la decapitación tiene un significado centenario: en la tradición de la alquimia significaba que la persona participaba en la *solificatio*, es decir, en la experiencia de ser iluminada por el Sol, conocer, por fin, la verdad. En la alquimia, el objeto de la *solificatio* es encontrar la materia prima, el mayor de los enigmas: nadie ha revelado lo que es. Ha sido denominada mercurio, hierro, oro, plomo, fuego, tierra, agua, aire. Tal infinidad de nombres nos indica que la materia prima no puede definirse: en la antigua alquimia griega también se llama Hades; más tarde unum, mónada; al principios del siglo XVII, caos y también microcosmos (véase Jung); es decir que el mayor de los enigmas es el universo que lo contiene y que lo abarca todo, y que nada puede ser abarcado ni superado.¹⁶² Al fin y al cabo, se trata también de naturalezas muertas en el sentido más estricto de la palabra: irradian el mismo silencio que llena el infierno, el nido de la muerte.¹⁶³ A través del visor cualquier trozo de mundo se transfigura necesariamente en naturaleza muerta, un retazo de naturaleza inquietantemente inerte.

*No es posible para la fotografía más género que la naturaleza muerta. Porque tanto el principio básico de la memoria como el de la fotografía es que las cosas han de morir en orden para vivir para siempre. Y en la eternidad no cuenta el tiempo, el pasado y el futuro se confunden, como el recuerdo y la premonición no son sino un mismo y único gesto según proceda de lo que convenimos en llamar historiadores o profetas.*¹⁶⁴

Los hombres-cerdo del final de la serie, ante todo, a causa de la mutilación ya no son cuerpos de persona, sino simplemente trozos de carne. Recuerdan a los cuerpos mutilados de los grabados números 37 y 39 de *Los desastres de la guerra*: los trozos de los cuerpos despedazados están colocados en las ramas como si los hubieran dispuesto allí para una barbacoa; resultan espeluznantes porque se han alejado lo máximo posible del cometido de un cuerpo humano. Pero, al mismo tiempo, también cumplen la misión del cuerpo: éste puede desintegrarse, despedazarse, convertirse en polvo, así como llenarse de alma y espíritu. Estas imágenes no fueron hechas para satisfacer un deseo sádico, más bien revelan

¹⁶¹ F.FÖLDÉNY, Laszló, *Goya y el abismo del alma*. (v.bibl) p.150

¹⁶² *Ibíd*em p.202-204

¹⁶³ *Ibíd*em p.168

¹⁶⁴ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. (v.bibl) p.71

desilusión: que existe una perspectiva (no humana) desde la cual no importa qué pueda pasarle al cuerpo humano. Y ésta no es la perspectiva de la vida.¹⁶⁵

Los artistas que trabajamos con la estética del dolor hemos reencontrado el camino de Lascaux y de las cavernas prehistóricas para expresar la persistencia del Apocalipsis, el eterno imperio que sobre los hombres ejercen lo bizarro y la fealdad, la muerte y la sangre, el sexo y lo horrible.¹⁶⁶ Goya extrajo arte del espantoso horror de la guerra y sus dibujos no han perdido la capacidad de impresionar. Sólo los artistas más grandes son capaces de explorar tales zonas de máximo peligro y de volver atrás para describirlas y expresarlas con provecho para todos: Dante, Miguel Angel, Shakespeare, Mozart, Goethe. El arte excelso encuentra su terreno más fértil en la proximidad de los abismos.¹⁶⁷

7.4. Búsqueda de una sensación

Con mis imágenes pretendo crear una sensación de extrañeza en el espectador, jugando con una simbología indescifrable. Sensación de que se está ante una obra críptica con un mensaje profundo, como puede pasar con las obras de Mathew Barney, David Lynch o la famosa serie Perdidos. En estas imágenes hay algo que se nos escapa, este sentimiento de extrañeza es lo que le da a las imágenes un encanto especial.

El tipo de sensación que intento crear puede causar ciertos problemas con algunos sectores del público. Cuando David Lynch presentó *Inland Empire*, o Lars Von Trier su *Anticristo*, gran parte de la crítica prefirió invertir más esfuerzos en mostrar su preocupación por el estado mental de sus autores y en requerirles que explicasen el significado de sus películas en lugar de dejarse llevar, mostrando un poco de apertura mental. Soy consciente de que *Homo Verres* es una obra provocadora que exige mucho al espectador, y que fácilmente puede causar el escándalo y la risa floja a quien no quiera entrar en el juego, por ello me veo obligado a armar un discurso más fuerte, aunque esto signifique diseccionar la obra y explicar cada detalle. Creo que deberíamos muy presentes los textos de Andrei Tarkovski.

“Cuando un artista crea una imagen, siempre está también superando su pensamiento, que es una nada en comparación con la imagen del mundo captada emocionalmente, imagen que para él es una revelación. Pues el pensamiento es efímero; la imagen, absoluta. Lo bello queda oculto a los ojos de aquellos que no buscan la verdad. Precisamente el vacío interior de quien percibe el arte y lo juzga sin estar dispuesto a reflexionar sobre el sentido y la finalidad de la existencia de éste, ese vacío seduce más de la cuenta y lleva a

¹⁶⁵ F.FÖLDÉNY, Laszló, *Goya y el abismo del alma*. (v.biblib.) p.168

¹⁶⁶ DE DIEGO, Estrella (et al.). *Revista de occidente. La hora de los monstruos*. (v.biblib.) p.15

*una fórmula vulgar y simplista, al "¡No gusta!" o "¡No interesa!", el argumento de quien ha nacido ciego y pretende describir el arcoiris".*¹⁶⁸

Este tipo de obras está dirigido a espectadores que disfruten especulando sobre los posibles significados de la obra. El enigma es lo que engendra mayor dificultad para la comprensión de una obra de arte, lo más inaccesible y lo que, a la vez, produce más conmoción estética, atrapando e interrogando la sensibilidad. Es el secreto de la fotografía que el espectador construye a partir de lo que no ve y, como en un sueño, en el enigma puede descubrirse el ombligo inconsciente de la creatividad del artista. *Es el eje fantasmático que articula las pulsiones que son el motor en la concepción de la obra*¹⁶⁹.

Intento mostrar la enigmática grieta que hay entre la idea y el resultado fotográfico. Podemos considerar que el proceso primario irrumpe desequilibrando y quitándole lógica al tema, a la vez que provoca la resonancia inconsciente con algo que no se ve ni se oye pero que, por instantes, se intuye. Muy especialmente, es el lugar donde se expresa lo traumático; la ruptura de la representación, la grieta por donde se introduce quien necesariamente tiende a completar la obra con sus propias fantasías. *"No olvidemos que la continuidad nos dirige hacia la discontinuidad, el sentido nos recuerda el sin sentido de las cosas e inversamente, la discontinuidad y las grietas nos arrastran a nuevos sentidos y a una continuidad más intensa."*¹⁷⁰ Ocultando, irremediabilmente se exhibe aquello que se buscó ocultar. Gran parte del efecto estético se debe a su inaccesibilidad parcial, al juego entre lo que podemos considerar como *lo revelado* y lo que podemos considerar como *lo invisible*. *"La autentica obra de arte reside en la transformación de la consciencia del espectador."*¹⁷¹ Un cuadro no se ha completado hasta que se haya *visto* con la imaginación y el pensamiento lo que el ojo no vio.¹⁷² Estos elementos desconocidos que se ubican en el límite entre lo visible y lo no visible provoca un privilegiado placer estético y despierta un deseo de descubrimiento.

¹⁶⁸ TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*. (v.bibl) p.10

¹⁶⁹ MELGAR, María Cristina, (et al.) *Psicoanálisis y Arte*.(v.bibl) p.172

¹⁷⁰ *Ibíd*em p.172

¹⁷¹ BEUYS, Joseph (cit en) MELGAR, María Cristina, (et al.) *Psicoanálisis y Arte*. p.85

¹⁷² MELGAR, María Cristina, (et al.) *Psicoanálisis y Arte*. p.173

8. Estética de la imagen e influencia de la pintura

La pintura ha influido fuertemente en mi obra, en la que hago guiños a artistas como Goya, Max Ernst o Duchamp. Estas imágenes han sido elaboradas como si se tratasen de obras pictóricas; mediante pequeñas modificaciones y paciencia, consigo llegar a su aspecto final. He cuidado en gran medida las composiciones, intentando jugar con la percepción del espectador; mis fotografías podrían clasificarse dentro del movimiento pictoralista de la fotografía contemporánea, que hace dialogar los nuevos medios digitales con la tradición pictórica.

“Si se compara con las posibilidades de la pintura, el trabajo con el ordenador brinda una enorme oportunidad para crear nuevas imágenes. Se trata de imágenes que van en contra de las convenciones visuales y que permiten sorprenderse hasta uno mismo. Cuando uno se enfrenta al lienzo, no es tan fácil sorprender con una pincelada” (Tim Berresheim).¹⁷³

Con mis imágenes intento reciclar una estética del pasado, reflexionando así, sobre la historia del arte y la dirección que lleva actualmente. A su vez, aproveché todos mis conocimientos como dibujante y grabador, para sacar el mejor partido de los medios digitales y conseguir así imágenes que no se podrían concebir sin tener un profundo conocimiento de las áreas tradicionales del arte.

8. 1. El círculo. El ojo. El abismo.

El círculo de las fotografías es uno de los elementos más característicos de la serie y posiblemente uno de los que otorga mayor incertidumbre, (el espectador no conocerá nunca porque lo presento en todas las fotografías). A veces recuerda al ojo voyeurista de la cámara, como ojo de la cerradura... La parte negra de la fotografía también puede simbolizar lo oculto, lo que se nos esconde de la imagen, de la realidad. El ojo, el más intelectual de los sentidos, es un símbolo universal de conocimiento, el emblema del proceso mental, el órgano que nos permite mantener el mundo a distancia, distinguarnos de él, observar que somos un ser separado. Estos círculos hacen clara referencia a la visión, a la proyección que se produce en el fondo de nuestra retina, justo antes de que los estímulos visuales lleguen a nuestro cerebro, es un guiño a lo real-imaginario, o a lo oculto-visible, en definitiva, a lo *unheimlich*.

“Más allá de lo visible, lo transparente, hay siempre una parte maldita: la parte invisible de la realidad, la proporción de sombra que hay en toda vida, el secreto que encierra cualquier individuo, las barreras en forma de mecanismos de defensa que protegen la intimidad.”¹⁷⁴

¹⁷³ WERNER HOLZWATH, Hans. *Art Now Vol. 3*. p. 62

¹⁷⁴ DE DIEGO, Estrella (et al.). *Revista de occidente. La hora de los monstruos*. (v.bibl.) p.90

Diógenes buscaba la verdad con su lámpara, hoy salimos a buscarla con cámaras fotográficas; la paradoja es que la lámpara de Diógenes arrojaba luz sobre las cosas y la cámara, por el contrario, engulle esa luz. La cámara no ilumina necesariamente nuestro entendimiento sino que está forzada a vérselas con lo oscuro y lo sombrío, con los espectros y las apariencias. Contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. Ficticio es el participio de *fingere* que significa “inventar”. La fotografía es pura invención, toda la fotografía, sin excepciones.¹⁷⁵

*“El ojo es también el símbolo del inconsciente, del deseo, lugar de reencuentro entre el dentro y la luz del afuera. Los ojos de una persona tienen un carácter dual, son la marca de identificación y al mismo tiempo, el umbral de la realidad interior. Generalmente, no alteran su aspecto los sucesos objetivos sino tan sólo los sentimientos subjetivos y las proyecciones. Lo interior (que proyecta) y lo exterior (que recibe) se funden, es una tarea que camina entre lo físico y lo psíquico, la piel y el inconsciente, el cuerpo y la mente. Tradicionalmente, dos son los elementos esenciales del ojo: uno, la figura del conocimiento (ver-saber); otro, la vigilancia como símbolo de la represión (mirar lo que no se debe). (...) Así, la leyenda nos habla de la mujer de Loth que se convirtió en estatua de sal por volverse a mirar cómo se quemaba Sodoma; o de Orfeo, que descendió al reino de las sombras para salvar a Eurídice y la vio desaparecer en el momento en que se volvió para verificar que le seguía. Ambos sufrieron castigo al mirar el espectáculo prohibido”.*¹⁷⁶

Otra de las razones por las que elegí este formato, era la composición, estaba aburrido de obras rectangulares, el círculo le otorgaba a las fotografías un carácter mucho más pictórico, más atractivo y distorsionaba ligeramente las perspectivas. En la pintura se han dado muchas composiciones circulares, pero especialmente, relaciono este elemento con algunos cuadros de El Bosco, en los que presenta varias escenas encerradas en círculos, enfatizando su carácter narrativo. Además, El Bosco utilizó el símbolo del círculo en uno de sus cuadros de mayor misterio: *La ascensión al Empíreo*, 1490, (de carácter místico), se produce una visión sin precedentes, en la que el Bosco muestra a las almas bendecidas ascendiendo, con ayuda de unos ángeles, desde un vacío amorfo y oscuro hasta un largo túnel. Del extremo opuesto fluye un torrente de luz, hacia la que se elevan los bienaventurados y en la que serán subsumidos. El túnel se compone de unos segmentos que representan las siete esferas planetarias interpuestas entre la tierra y el cielo. Otras imágenes del siglo XV dibujan las esferas como círculos concéntricos, pero nunca como el túnel que imagina aquí El Bosco.¹⁷⁷ Siendo esta la primera representación de la visión del tránsito entre la vida y la muerte (que muchos han descrito), podríamos preguntarnos si fue inspirado en dicha visión.

¹⁷⁵ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. (v.bibl) p.167

¹⁷⁶ G. CORTÉS, J.M. *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*.

¹⁷⁷ VANDEN BROEK, Paul. (et al). *Hieronymus Bosch, El Bosco. Obra Completa*. (v.bibl) p.187



Serie Homo Verres # 28 (2010)

Por otro lado, si recordamos el pozo en el que Homo Verres desarrolla sus rituales, abstraemos su imagen e imaginamos un esquema visual, estos círculos empiezan a cobrar un sentido y misterio mayor. Los círculos pueden ser una visión del pozo, una visión del abismo, un reflejo en el agua profunda, un mirar de cara a nuestro inconsciente. Espejo en el que nos podemos reconocer, abismo al que caeremos si nos arriesgamos demasiado, para unirnos con nuestro doble.

9. Conclusiones

Realmente, hablar de conclusiones en un proyecto de esta índole me parece extraño, ya que la conclusión más visible es la propia obra, que debería defenderse por sí sola. Personalmente, creo que el resultado final de la obra es de una calidad superior a la esperada en un principio. Esta serie ha sufrido toda una evolución en este último año, creo haber conseguido una obra mucho más madura. Sin duda, En he tenido hallazgos a nivel estéticos que marcaran mis futuros trabajos. A nivel formal, podríamos hablar de una superación técnica y un asentamiento de los conocimientos sobre imagen digital adquiridos en los últimos años de licenciatura.

A nivel conceptual me he adentrado en temas interesantes y complejos como la máscara, el doble o lo siniestro, sin llegar a hundirme en ellos. En esta obra he plasmado muchos de los temas tratados en otras series anteriores y paralelas, ayudando a crear una trama mucho más rica. He aprendido a manejar mejor los recursos siniestros que generan inquietud. He conocido ciertos autores que describían perfectamente las sensaciones que quería transmitir con mi obra, ayudándome a defender una obra que considero muy compleja. El trabajo de investigación ha marcado para mí un antes y un después en mi forma de ver el arte, ya que en la licenciatura opte por invertir más tiempo en la práctica, abandonando el importante apoyo del discurso. Además La investigación teórica me aportaba muchas ideas nuevas para la serie. El desarrollo de esta serie me ha hecho ver el tipo de arte al que quiero dedicar mi tiempo y me esfuerzo en un futuro.

Por otro lado, este proyecto, me ha llevado a experimentar con otros medios con los que nunca antes había trabajado, cómo el video o la escultura en silicona, que me han ofrecido resultados muy satisfactorios, abriéndome otros campos para futuros trabajos. Se trata de una serie abierta, un universo íntimo con un amplio abanico de intereses personales. El desarrollo de este proyecto me ha hecho pensar en futuras video-creaciones, que explico en el segundo apéndice.

Creo que todas estas experiencias me llevarán en un futuro a centrarme en obras audiovisuales. Sigo haciendo fotografía porque con mis capacidades y conocimientos actuales puedo sacar mayor rendimiento estético a la imagen, pero creo que las elaboradas tramas que quiero desarrollar y las sensaciones que quiero transmitir se adaptarían mucho mejor al video. Por el momento los escasos conocimientos sobre la técnica, y la ausencia de recursos y presupuesto me impiden embarcarme en estos proyectos de mayor complejidad.

Es importante remarcar que la serie puede tener muchas versiones dependiendo del espacio expositivo y el público al que se dirige; al ser una serie de más de 40 fotografías, puedo hacer diferentes selecciones, cambiando ligeramente el sentido de la historia, suprimiendo imágenes y jugando con el orden de estas. Han sido tres años de *Homo Verres* muy intensos, y creo que debo distanciarme de la obra por un tiempo, para poder retomarla con mayor fuerza y ser más crítico con el rumbo que le doy. Pero, sin duda es mi serie más personal, y más importante, en la que creo haber alcanzado un nivel más profesional.

Me siento muy satisfecho de poder haber corporeizado ideas complejas producto de mi fantasía en imágenes enigmáticas.

Mi proyecto trata de que provocar una cierta reacción. Creo que si una obra de arte solo es leída, interpretada, en los parámetros que ha previsto su autor es un fracaso, porque quiere decir, que es incapaz de extender los límites de su cometido.

En mi próximo proyecto creare una nueva serie, basada en los hallazgos de este TFM, con una complejidad similar, pero con un protagonista totalmente distinto, un negro albino. Dándole un sentido muy diferente a la trama y creando personajes igual de extraordinarios. Centrándome especialmente en las video-creaciones. Para ello este verano empezaré a desarrollar la máscara en silicona del personaje. El haberme sugerido un nuevo proyecto, pienso que constituye una de las mejores consecuencias que puedo sacar de "Homo Verres".

10. Apéndices

Apéndice 1. Making Off

-En la primera fase del proyecto, llevé a cabo una investigación visual, creando un archivo extenso de referentes, recopilando imágenes que me pudieran sugerir ideas, o resultados estéticos.

-Paralelamente establecí una búsqueda de localizaciones interesantes, una peregrinación a lugares desconocidos de la periferia de Alcalá de Henares.

-Durante la realización del proyecto, fue importante, una preparación física constante (como ya expliqué).

- La organización ante una obra, a veces, caótica e improvisada, era un factor vital; se debían planificar muchos aspectos. Uno de los más agotadores era el trato con los colaboradores y modelos; ya que casi nunca tenían demasiado entusiasmo por participar, y, la paciencia y el tiempo que podían dedicar eran escasos. Muchas veces, resultaba difícil explicarles que finalidad tenía la fotografía, mientras pensaba en diferentes factores que afectarían al resultado final.



Making off de la serie Homo Verres, intentos de elevar al colaborador para conseguir una pose más realista. Por suerte, no hubo ningún herido grave.

-Proponían ideas interesantes; aunque, a veces, los insistentes consejos y lluvia de ideas, llevaban a discusiones (con la consecuente pérdida del colaborador). Pese a todo ello, debo agradecerles enormemente su ayuda y su aguante, porque sin ellos no podría haber realizado esta serie, que en parte es suya. Algunos colaboradores han trepado árboles, han posado a pocos grados, han sangrado (en el vídeo), han sido ahorcados (casi literalmente), han sido observados por curiosos mientras posaban con extraños vestuarios y sobre todo, han apretado el disparador infinitas veces para que mi anatomía apareciera perfecta. El realizar una obra tan personal con 15 amigos ha sido para mí una gran experiencia.

-Una vez pensada la escena y conseguido el colaborador, si la climatología lo permitía, me disponía a realizar la toma de la fotografía. Encuadraba (teniendo en cuenta que el formato finalmente sería un círculo), medía para las altas luces, y subexponía un poco (ya que mi modelo de cámara tiende a quemar las altas luces). Una vez hecho esto, le daba las instrucciones necesarias de encuadre y variaciones al colaborador para que realizase la toma (ya que casi todas las fotos son autorretratos). Solía sacar entre 10 y 15 fotos de la misma escena si el lugar encontrado era muy original o peligroso.

-En muchas fotografías un mismo modelo era repetido para crear la sensación de que hay muchos personajes, he querido hacer ver este condicionamiento (de no contar con muchos colaboradores) para subrayar la falta de medios con la que he realizado el proyecto. Esto, a su vez, crea un extraño desdoblamiento de personalidad, el Homo Verres, no es sólo dos personajes a la vez sino que es varios, lo que complica el significado racional de la obra. Otras veces, realizo sesiones con modelos en un plato de fotografía. Suelo poner de fondo una tela verde a modo de croma para facilitar el recorte digital de la figura. Para las escenas en las que aparecen mujeres suspendidas en el aire, colocaba a las modelos tumbadas en mesas y hacía una toma cenital desde lo alto de una escalera.

-Una de las fases más duras del trabajo era la selección de imágenes, ya que de una misma pose podía tener 10 versiones casi idénticas. Pero después de la serie *Vigorexia*, aprendí que merecía la pena, ya que el gesto y la pose perfectas no eran captados en el instante decisivo con pocas tomas.

-Pero sin duda la fase más costosa y a la que más tiempo dedicaba era a la manipulación digital. Era una de las acciones más decisivas en la realización de este tipo de obra, ya que su aspecto cambiaba totalmente respecto a la fotografía original. He realizado multitud de variaciones con el programa Camera Raw, buscando que la imagen pudiera parecer perteneciente a otra realidad, a otro tiempo, creando así un estilo personal. La mayoría de las fotos tienen 4 o más capas: de exposición general, de zonas claras, de zonas oscuras, otra para el personaje, y otra para recuperar el cielo sobreexpuesto, etc. A estas capas les aplico una máscara de capa, que me ayuda a ir pintando mediante veladuras, para poder crear un archivo HDR con una iluminación totalmente distinta a la del archivo Raw en bruto. Cada pequeño detalle es sobreexpuesto o subexpuesto de manera sutil, como si pintara toda la luz de la imagen. También he investigado el desenfoque selectivo para crear diferentes puntos de tensión en la imagen.

Apéndice 2.Video-creaciones Homo Verres

Hay un desarrollo del proyecto en forma audiovisual, estos vídeos son de carácter experimental (ya que no tengo mucha experiencia con este medio); intentaba desarrollar el aspecto narrativo de la serie. Realicé acciones documentadas en cuatro capítulos diferentes, más tarde las uní para crear una pieza más compleja y con más ritmo (en la exposición presento los cuatro capítulos y el videoclip). Para mí, las acciones que documento tienen más importancia que la técnica. Creo necesario hacer algunas aclaraciones respecto a los capítulos, aunque parezca una disección de la obra. Estos comentarios los hago porque intento expresar como fueron pensadas cada escena y la relación que establezco entre los personajes, esta información no se la daría al público, ya que lo que se busca es la sensación de inquietante extrañeza.

Capítulo I (El potro muerto)

Esta escena la pude realizar gracias a un encuentro casual a las afueras de Camarma, y fue la que me animo a realizar las siguientes, es el eje central de la serie. En ella, el cazador encuentra el potro muerto y comienza a llorar. Quise darle al llanto un punto de teatralidad y dramatismo mayor al que estamos acostumbrados en el cine. Esta acción fue improvisada, era interrumpida por momentos de indecisión, incluso llegando a detenerse, creando así, un llanto inconexo de distintas intensidades. Ello me llevo a unos elementos gestuales mal improvisados o abruptamente repetidos, a reiteraciones y automatismos, que incomodarán al espectador, que no sabrá si reír o sentir lástima. La duración de la acción potencia lo dicho y sirve para jugar con la paciencia del espectador.

En cuanto a la realización, utilicé varias atenuaciones (transición de fundido entre clips) para evidenciar el grave shock psicológico del personaje. Estas atenuaciones eran necesarias, dado que rodé 5 tomas pero todas demasiado cortas. Al haber cambios de iluminación la sensación de paso del tiempo es mucho mayor, esto no lo hubiera conseguido con una sola toma.

Mientras rodábamos, apareció la Guardia Civil; insistimos en que habíamos encontrado el animal muerto y que se trataba de un trabajo artístico, incluso les mostré un dossier, y finalmente, con una peluca, un abrigo de mujer puesto, un sombrero y simpatía nos libramos de una multa por tener un arma sin licencia.

Capítulo II (Glory Hole)

En este capítulo quería presentar al personaje principal saliendo de un árbol, haciendo un guiño a las representaciones del salvaje en los grabados medievales. Mostrando a Homo Verres como un ser en armonía con la naturaleza, a quien el bosque ha absorbido, literalmente. Con la acción de la chica, quería representar un Glory Hole en un entorno natural (únicamente la gente que conozca este tipo de prácticas sabrá que se trata de una felación a través de un agujero). Por dejar el mensaje algo oculto, no he querido evidenciar los movimientos de la chica, ni hacer insertos de planos cortos o sonidos que puedan ayudarnos a descifrar lo que realmente está ocurriendo. Además, la actriz se resistía a interpretar este tipo de acciones delante de los ciclistas curiosos que la observaban mientras grabábamos.



Serie Homo Verres # 15 (2010)

El público quedará intrigado al ver a una mujer frente a un árbol un tiempo excesivo, incluso llegarán a aburrirse, pero si mantienen su atención unos minutos, verán salir sorprendentemente a Homo Verres y podrán preguntarse sobre lo que han visto. He mantenido el mismo encuadre y un ritmo muy pausado, con el fin de emular un cuadro, dando vida a una imagen pictórica. El ojo cinematográfico se estrella contra una pintura. Quería conseguir que un cuadro pictórico, inanimado, muerto, se haga ser vivo, salga de sí mismo, se levante, ande, y resucite.

Capítulo III (Persecución)

Como vengo haciendo en todo mi trabajo, cada escena responde a un interés personal por materializar una idea; al ser video-creaciones tan personales me expongo a una dura crítica del público. Soy consciente que en el mundo del arte la acción, el humor y alejarse de lo poético, puede restar seriedad a la obra; pero lo que en realidad busco es: la inquietud, el misterio y el impacto. Estoy contento con el resultado final, ya que he solventado muchos problemas de montaje a los que nunca me había enfrentado. El espectador debería sentir que está viendo algo un tanto surrealista, onírico, por ello quería potenciar la sensación de bucle.



Una de las primeras fotos de la serie *Homo Verres* # 6 (2009)

Quería mostrar un Homo Verres atormentado, perseguido, escondido en el bosque, apartado de la sociedad, que le juzga como ser psicológicamente inestable, por haber cometido hechos terribles que todavía desconocemos. Quería que el espectador sintiera cierta lastima de este personaje, al igual que lo intenté con el cazador.

Capítulo IV (Ritual en el pozo)

Creo que debo hacer especial hincapié en la implicación que he tenido en este proyecto y la peligrosidad de algunas localizaciones. Especialmente el pozo de las afueras de Camarma, lejos de la civilización, con difíciles accesos y una serpiente que rondaba por allí (desconocía si era venenosa). Este capítulo empieza con un cadáver cayendo al pozo, después tiene lugar un extraño ritual, esto nos puede dar una pista sobre las acciones del protagonista.

Del fondo de la pupila, como del fondo de un abismo cósmico, empiezan a engullir las plantas que lanza Homo Verres, sugiriendo un espacio infinito y absoluto donde la imagen envuelve en espiral al espectador, creando un abismo profundo. Un personaje así quiere que ese abismo se encarne, se materialice, se proyecte en un rostro, que sea el propio abismo un ojo. La atracción y la fuerza del círculo como bucle de las fotografías, está muy presente en este video, esta ante nosotros un abismo al que el Homo Verres se acerca demasiado, un acercamiento a la locura, como el que hace el espectador presenciando estos videos.

Videoclip

Muchas de estas acciones son improvisadas, otras responden a un guión o están basadas en las fotografías; en el “videoclip” que presento unifico todas estas performances, estos cuatro capítulos creando una lógica interna, intentando crear una complicada narración que sólo yo conozco. En esta pieza juego con imágenes fragmentadas y diferentes ritmos, que tienen una estructura ordenada con la finalidad de no perder la unidad. No pretendo que el espectador entienda la obra, intento transmitir sensaciones. Como cuando se intenta recordar un extraño sueño, que se desvanece cada vez más rápidamente de la memoria, lo presente, lo pasado y lo futuro se mezclan. A la mayoría del público no le atraerá este tipo de obra, pero seguramente no quedarán indiferentes; y habrá un pequeño sector que la disfrute, gente a la que le guste estar perdido y especular sobre su posible significado.

“La genialidad hitchconiana reside en saber mantener siempre un plano superficial aparentemente en que se juega la intriga a una primera visión de la película y un complejo y compacto mundo de referencias simbólicas que, sin embargo, tienen todas ellas rendimiento dramático en la acción”.¹⁷⁸

Conseguir esto cuando grabe más videos de *Homo Verres* es mi principal objetivo en un futuro próximo. Al modo del prisionero de la caverna platónica, condenado a mirar el juego de sombras que se proyectan en el fondo de la pantalla, condenado a ignorar el sentido de esa sucesión de cuadros que se le muestran, también los espectadores, estarán sumergidos en una narración cuya verdad se les escapa.

¹⁷⁸ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. (v.bibl) p. 92

Futuros Capítulos

Me gustaría comentar alguna de las ideas que tengo para los próximos Capítulos, que incluso podrían componer un largometraje. Una vez rodadas algunas de las escenas principales, se interconectarían mediante otras o no, dependiendo del nivel de comprensión que se quiera facilitar al espectador, esto es algo que habría que estudiar con mucho detenimiento.

Mujer petrificada

Aparecería en la pantalla una mujer con zapatos de tacón tumbada encima de las raíces de un árbol (con un encuadre atractivo, dado que el plano será muy largo, la composición de la imagen será clave para que la escena no acabe con la paciencia del espectador). Después de un minuto observando como el cuerpo recibe varios destellos de luz, aparecerá Homo Verres y cambiará la posición de las piernas, modificará la posición de los zapatos y desaparecerá unos 10 segundos del encuadre (así en repetidas ocasiones). El Homo Verres volverá para poner con mucho cuidado unos minerales de color amarillo entre las piernas de la mujer y volverá a desaparecer del encuadre. El espectador verá otra vez los destellos en el cuerpo de la mujer y podrá intuir que se trata de una sesión fotográfica, viendo por fin, a Homo Verres con la cámara en la mano. Lo que no se termina por mostrar es si la mujer está muerta en realidad.

Con este capítulo haría un guiño al papel del fotógrafo-fetichista dentro de la misma video-creación. Además las fotografías obtenidas se comercializarían y se expondrían junto a la película final.

Fallos en la memoria

El cazador caminando por el bosque, empezaría a recordar al potro, aparecerían insertos del potro y primeros planos del cazador, todavía afectado por la tragedia. Para dar la sensación de paso del tiempo, se grabarían planos de paisaje con cambios de iluminación. Este tipo de planos se alternarían con los primeros planos y los insertos, pero modificando los fotogramas en los que aparece el potro, convirtiéndose, en cada nuevo inserto, en una criatura cada vez más extraña, hasta atormentar al cazador. En este capítulo la maestría a la hora de hacer fotomontajes sería clave.

Laberintos

Me gustaría rodar escenas en las que Homo Verres se arrastra por muchos conductos diferentes, portando objetos difícilmente reconocibles. Con el laberinto quiero hacer reflexionar sobre la idea de perderse en el bosque y la idea de juego, a su vez, podría servir de nexo entre capítulos.

Mujer Caballo asesinada

El cazador está descansando en el bosque y ve entre los matorrales una figura, dispara y descubre que es una mujer con cabeza de caballo, recordándole a su difunto potro, el cazador empezaría a llorar como en el primer capítulo. El híbrido muerto junto con los fallos en la memoria que se producían en capítulos anteriores,

podría hacernos plantear si en realidad lo que el cazador encontró en el primer capítulo muerto era un potro o una mujer.

Cementerio de vacas

Una de las escenas que más ganas tengo de rodar, consiste en cómo el cazador se encuentra con cantidad de esqueletos de vacas y recuerda a su querido potro. Este cementerio lo encontré cerca del pozo de Camarma, calculé que había más de cinco esqueletos de vaca, cogí 3 cráneos y varios huesos que me parecían estéticamente aprovechables y los guarde en el estudio.

Anagramas

Influenciado por el críptico diálogo de la serie *Rabbits* (2002) de David Lynch, he pensado que podría desarrollar anagramas similares, reflexionando sobre los fallos en el lenguaje en mentes perturbadas, pero ocultando un mensaje sorprendente.

En *Rabbits* (2002), se crea una tensión cuando se observa a un personaje disfrazado de animal, en silencio mirando a cámara, en esos segundos hay tiempo para analizar lo incómodamente absurdo que es lo que se nos presenta, y puede llevar a cuestionarse si en realidad el director se ríe de los espectadores. *Rabbits* es el desmontaje y alteración de los cánones de las series cómicas llamadas *sitcoms*, donde situaciones cotidianas puestas en un orden específico y agregándoles risas enlatadas logran que el espectador ría. En *Rabbits* dichos cánones están puestos en un orden aparentemente aleatorio que la hace incomprensible en un primer visionado, pero que con una mirada un poco más detallada hace notar que hay un orden semilógico que el espectador debe ir construyendo, para dar con la clave del anagrama que Lynch creo mediante esos absurdos diálogos.

Apéndice 3. Máscara de Silicona

En esta serie utilizo mascarar de látex de baja calidad que, debido al mal uso, últimamente estaban empezando a desintegrarse. Como ejercicio experimental quería investigar los resultados que proporciona la silicona traslúcida, y realizar mi propia máscara, algo que aportaría a la obra un carácter todavía más multidisciplinar y personal.



Detalle del modelado en barro

Realizar una escultura era para mí un reto, puesto que desde hace tres años no modelo, y nunca he destacado en esta disciplina. Tarde demasiado tiempo en terminar la pieza de barro (dos meses y medio); en un principio parecía sencilla, pero me costaba definir el volumen general.

Intentaba hacer una versión de la máscara de látex que utilizaba, (modificando ciertas proporciones, dándole más carácter a los ojos, aumentándole los pómulos, etc...). Esta máscara me resultaba especialmente fotogénica (dependiendo del ángulo de toma de la imagen, el carácter de la máscara cambiaba sorprendentemente). Quien la hiciera tenía una forma de representar animales muy peculiar (procede de Milán, intenté contactar con la marca y el proveedor para adquirir más, pero está descatalogada y parece imposible conseguirla). Los ojos pueden recordarnos a algunas representaciones de Anubis. Al tener una estructura acomodada a una cabeza humana, enrarece la fisonomía del cerdo, no es nada realista. Es una máscara destinada a eventos lúdicos no pretende ser de terror, tiene imperfecciones, algunas partes resultan muy realistas y otras muy primarias. Su mirada nos recuerda a la de los animales moribundos, pero tiene cierto punto de humanidad.



Detalle de cómo se pinto las capas de silicona desde dentro.



Extendiendo la última capa de silicona.

Después del modelado hice un molde de escayola dividiendo la cabeza en dos. La técnica de la silicona no resulta excesivamente complicada, pero requiere tiempo si se trabaja por capas finas. Me parecía interesante unir escultura y pintura, crear una figura pintándola por veladuras y diferentes capas desde dentro; pero una de las mayores dificultades era saber que grosor y opacidad dar a cada capa. Opte por

una primera capa muy fina y transparente en la que pintaría pequeños detalles y estarcidos. La segunda capa estaba mezclada con más maquillaje y era más opaca, pero los volúmenes de la escultura hicieron que no pusiera un grosor homogéneo y aquí estuvo el error, al pintar demasiado. La tercera capa era irregular y mezclada con un poco más de maquillaje y la última estaba mezclada con ocre y le otorga opacidad al color general. En la zona de la nariz y las orejas al tener enganche debía poner una capa más fina para que creara menos resistencia. Decidí que al cerrar el molde no pegaría las juntas de las orejas, era imposible llegar con el pincel, y no quería que fueran compactas.



Resultado final de la máscara de silicona.

No me interesaba crear prótesis adaptadas a mi cara, quería que fuera una máscara para crear incertidumbre; el espectador no sabría si el artista representa a un hombre con una máscara o si intenta representar un híbrido. Por una parte la máscara tiene una textura muy realista pero por otra, se puede apreciar el borde de la máscara, creando así distintos niveles de lectura.

11. Bibliografía

ALIAGA, J.V. *Formas del abismo: el cuerpo y la representación extrema en Francia 1930-1960*. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994.

- Catálogo de la exposición *El infierno según Lynch*. Valencia, Sala Parpalló, 1992.

BATAILLE, George, *El erotismo*. Tusquets, Barcelona, 2007.

BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*. Fondo de cultura económica, Madrid, 1994.

BERGMAN, I., *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets, 1ª Ed, 1995

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph. La casa del Asterión*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

BRETON, André, *El amor loco*. Alianza, Madrid, 2008.

-*Manifiestos del surrealismo*, 2ª Ed. Argonauta, 2001.

DE DIEGO, Estrella (et al.). *Revista de occidente. N° 201. La hora de los monstruos: Imágenes de lo prohibido en el arte actual*. Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998

DOSTOIEVSKI, F. M., *El doble*, Madrid, Alianza, 1985
FRANCÉS, Fernando (et al.). *Jake and Dinos Chapman the Marriage of reason and squalor*. CAC de Málaga, D.L., Málaga, 2004

ELIADE, M., *Imágenes y Simbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1999.

ERNST, M. *Ecritures*, París, Gallimard, 1970.

F.FÖLDÉNYI, F. Laszló, *Goya y el abismo del alma*. Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, D.L. Barcelona, 2008.

Fontcuberta, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Ed. Gustavo Gili SA, Barcelona, 1987.

-Declaraciones en el programa Tesis de Canal Sur con la colaboración de la Universidad Pública Andaluza

FOSTER, Hall, *La belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

FRAZER, J.G. *La rama dorada*, Madrid, Fondo de cultura Económica, 1991.

FREUD, Sigmund, *Más allá del principio del placer*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2001.

-*Lo siniestro*. JCE Ediciones, Buenos Aires, 2004.

-*Totem y Tabú*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.

G. CORTÉS, J.M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Concellería de Cultura, Educació y Ciencia D.L., Valencia, 1996.

-*Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.

HOFFMAN, E.T.A. *El hombre de arena*. JCE Ediciones, Buenos Aires, 2004.

-*Los elixires del Diablo*. Palma de Mallorca, Hesperus, 1989.

LE BRETON, David. *Rostros. Ensayo antropológico*. Letra Viva y el Instituto de la Máscara, 2010.

MAURETTE, Pablo. Artículo de la Revista de cultura Ñ: *¿Qué es lo siniestro?* (02/07/2009) visualizado en www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/07/_01854046.htm

MAUPASSANT, G. de, *El Horla*, Madrid, Alianza, 1994.

MCCARTHY, Paul. Declaraciones en Web de DDOOSS (Asociación de amigos del arte y la cultura de Valladolid). Visionado en: http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Paul_McCarthy.htm

MEYER-HERMANN, Eva (et al.). *Paul McCarthy. Brain Box Dream Box*. CAC Málaga, D.L., 2004.

MELGAR, María Cristina, (et al.), *Psicoanálisis y Arte. Del método psicoanalítico al encuentro con lo enigmático en las artes visuales*. Lumen, Buenos Aires, 2004

MICHAUX, H., *Las grandes pruebas del espíritu*, Barcelona, Tusquets, 1984.

POE, E.A., *Cuentos (vol). I*, Madrid, Alianza, 1991.

RANK, O., *El Doble*, Buenos Aires, JCE Ediciones, 2004.

ROSSET, C., *Lo real y su doble. Un ensayo sobre lo singular*, Barcelona, Tusquets, 1993.

SCHNEEDE, V.M., *The Essential Max Ernst*, Londres, Thames and Hudson, 1972.

STEVENSON, R.L., *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Barcelona, Bruguera, 1982
TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo, Barcelona, 2006.

TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir el tiempo*. Ed Rialp S.A., 7ª edición, Madrid, 2005.

TOURNIER, M., *Los meteoros*, Madrid, Alfaguara, 1986.

-*Viernes o los limbos del Pacífico*. Madrid, Alfaguara, 6ª Ed. 1994.

VANDEN BROEK, Paul. (et al). *Hieronymus Bosch, El Bosco. Obra Completa*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2005

WERNER HOLZWATH, Hans (et al.), *Art Now Vol. 3*. Taschen, 2008.

WILDE, O., *El retrato de Dorian Gray*, México, Porrúa, 1979.

Iván Correa Calvo

Dirección: Calle Pedro del Campo N°5
2ºB Alcalá de Henares (Madrid) (28806)

Teléfono: 918810767 638726741

E-mail: ivancorrea8072@hotmail.com



Iván Correa es licenciado en Bellas Artes y ha cursado el Máster en Arte y Creación en la UCM. Ha realizado varias exposiciones individuales en centros culturales como la Casa de la Juventud de Alcalá de Henares, y en salas de exposiciones alternativas como Consentido (Madrid). A su vez, ha participado en más de quince exposiciones colectivas, entre las que destacan la feria internacional de arte múltiple Estampa 08 y 09, y la exposición de Jóvenes Creadores de la Calcografía Nacional. Durante sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la UCM centró su extensa obra en el dibujo y el grabado, pero en los últimos años se ha especializado en fotografía digital, centrándose en la manipulación y el retoque de las imágenes, llegando a un alto nivel técnico y artístico.